IMAGINE, *imagini*, s. f. **1.** Reprezentare în mintea noastră a realității înconjurătoare, pe baza impresiilor primite prin simțuri; reproducerea unei percepții vizuale sau auditive; (rar) obiectele percepute prin simțuri. *Deschizi larg ochii și încerci să păstrezi pentru totdeauna în adîncul lor imaginile care ți se perindă prin față.* STANCU 23. *Ții tu minte cîte-n lume-ai auzit?... Prea puțin. De ici, de colo, de imagine-o fășie, Vreo urmă de gîndire, ori un petec de hîrtie.* EMINESCU, O. I 134. ◇ Fig. *În călimara asta nouă roiesc ca fluturii imagini Ce vor cădea cîndva, inerte, pe cîmpul alb al unei pagini.* TOPÎRCEANU, M. 7.

2. Reproducere a unui obiect, formată din punctele de reunire ale razelor luminoase emanate de la un izvor de lumină și obținută cu ajutorul unui sistem optic. *Păsări contopindu-se în luciul apei cu propria lor imagine.* BOGZA, C. O. 39. ◇ *Imagine reală* = imagine în ale cărei puncte se intersectează însăși razele luminoase pornite de la obiect și care poate fi prinsă pe un ecran. *Imagine virtuală* = imagine în ale cărei puncte se intersectează numai prelungirile drepte ale razelor luminoase și care nu poate fi prinsă pe un ecran.

imaginea

3. Reprezentare plastică a înfățișării unei ființe sau a unui obiect, a unei scene din viață, a unui tablou din natură etc. obținută prin fotografiere, desen, pictură.

ARTA 75

ANUL XXII NR. 8/1975

4. Reflectare artistică a realității prin sunete, cuvinte, culori etc., în muzică, poezie, arte plastice etc. *El s-a cutremurat nu de imaginea poetică ce-i serveam, ci de glasul meu deznădăjduit.* SADOVEANU, A. L. 17.

5. (Mat.) Simbol.

— Pl. și: *imagine* (ODOBESCU, S. III 60). — Variantă:

ARTA 8/75

REDACȚIA

Str. Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.91.36, București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 50.29.65, București

COLEGIUL REDACȚIONAL

CORNELIU BABA, CECILIA STORCK-BOTEZ, TRAIAN BRĂDEAN, VASILE DRĂGUȚ, PAUL ERDÖS, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ION IRIMESCU, OVIDIU MAITEC, DAN NEMȚEANU, ION PACEA, MIRCEA SPĂTARU, ION STATE, NAPOLEON ZAMFIR

COLECTIVUL REDACȚIONAL

Olga Bușneag, Mihai Drișcu, Ioan Horga, Horia Horșia, Iulian Mereuță

CORECTOR

Ingrid Georgescu

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

FOTOGRAFII

Grigorescu Ion, Mihai Oroveanu, Eugeniu Lupu, Grigore Locusteanu, Sandu Mendrea, Atanase Cartojan

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Atanase Cartojan

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA, din Calea Victoriei 155, București.

Costul unui abonament:
pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102 — 6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni.

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O.B. 2001, Telex 011631.

Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, București, România

ARTA 75

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

SECȚIUNE PRINTR-UN ATELIER	1	Henri Catargi	Dan Hăulică
			Vasile Varga
			Valeriu Râpeanu
			Mircea Horia Simionescu
DESIGN	10	Idei pentru un nou tip de educație vizuală	Paul Constantin
IMAGINEA	11	Un nou instrument al viziunii	L. Moholy-Nagy
	13	Despre fotografie	Grigorescu Ion
	19	Fotografia-document	
STRUCTURI ALE STILULUI	29	Maria Cocea	Anca Arghir
OPINIA PUBLICĂ	30	Ion Sălișteanu	
ATELIER	32	Aurel Bulacu, Plugor Sándor	
PROFIL	36	Viorel Huși	Radu Ionescu
INFORMAȚII	37	Confruntări internaționale. Cadran. Simeze	
COPERTA:			Geta Brătescu

SECTION À TRAVERS UN ATELIER	1	Henri Catargi	Dan Hăulică
			Vasile Varga
			Valeriu Râpeanu
			Mircea Horia Simionescu
DESIGN	10	Propositions pour un nouveau type d'éducation visuelle	Paul Constantin
L'IMAGE	11	Un nouvel instrument de la vision	L. Moholy-Nagy
	13	De la photographie	Grigorescu Ion
	19	La photo-document	
STRUCTURES DU STYLE	29	Maria Cocea	Anca Arghir
OPINION PUBLIQUE	30	Ion Sălișteanu	
VISITES D'ATELIERS	32	Aurel Bulacu, Plugor Sándor	
PROFIL	36	Viorel Huși	Radu Ionescu
INFORMATIONS	37	Confrontations internationales. Cadran. Cimaises	
COUVERTURE:			Geta Brătescu

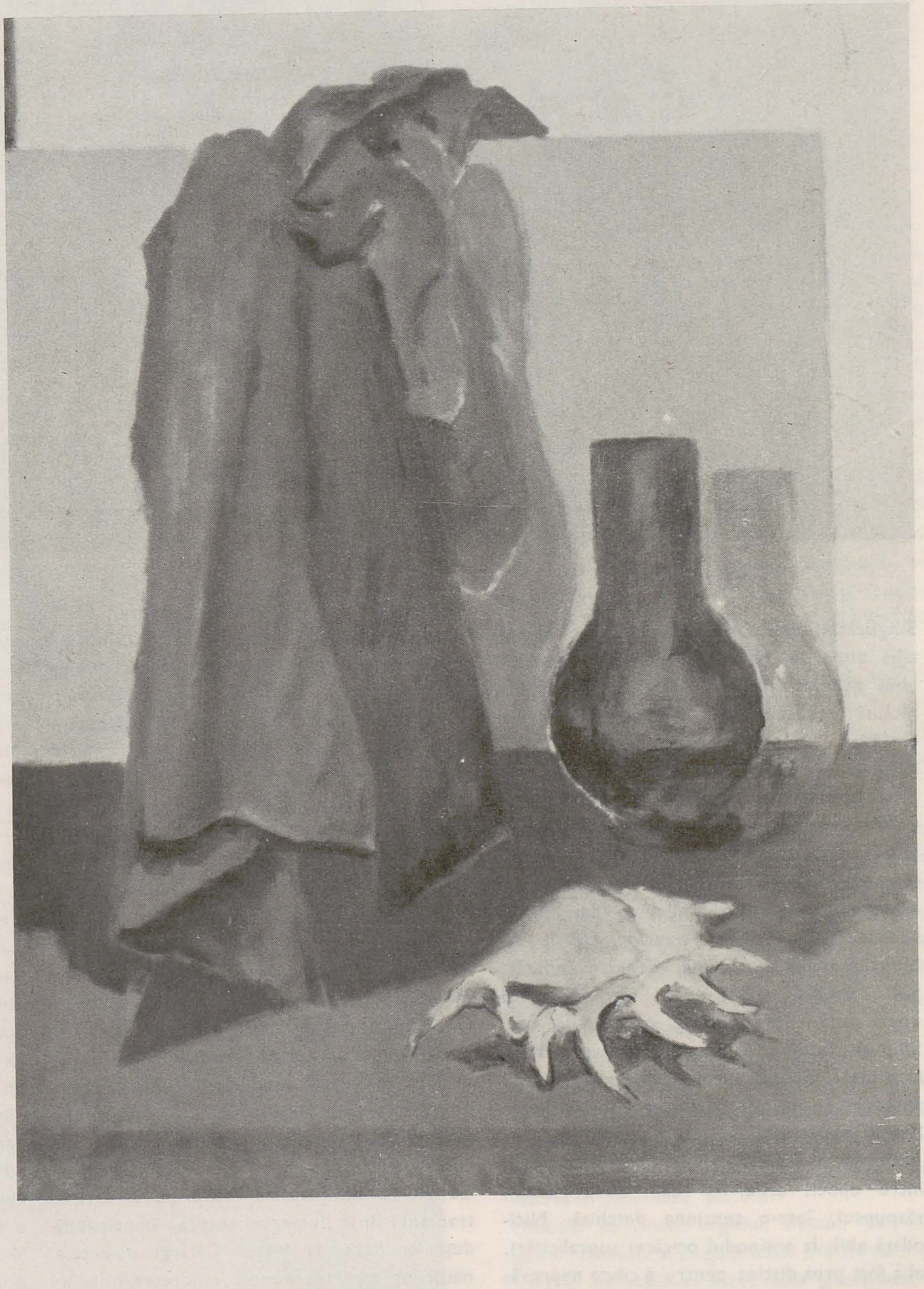
РАЗРЕЗ ОДНОЙ МАСТЕРСКОЙ	1	Генри Катарджи	Дан Хэуликэ
			Василе Варга
			Валериу Рыпяну
			Мирча Хория Симионеску
ДИЗАЙН	10	Идеи для нового визуального воспитания	ПаулКонстантин
ИЗОБРАЖЕНИЕ	11	Средство творческого замысла	Л. Мохоли-Наджи
	13	О фотографии	Григореску Ион
	19	Фотография-документ	
СТРУКТУРЫ СТИЛЯ	29	Мария Кочя	Анка Аргир
ОБЩЕСТВЕННОЕ МНЕНИЕ	30	Ион Сэлиштеану	
В МАСТЕРСКИХ ХУДОЖНИКОВ	32	Аурел Булаку, Плугор Сандор	
ПРОФИЛЬ	36	Виорел Хушь	Раду Ионеску
ИНФОРМАЦИИ	37	Международные сопоставления. Зарубежное обозрение. Выставки	
ОБЛОЖКА:			Джета Брэтеску

HENRI CATARGI

Concepția organizatorică ce a tutelat expoziția « H.H. Catargi — Secțiune într-un atelier » (Galeria Nouă), concepție generoasă și complexă, a urmărit să pună la îndemîna cercetării marelui public metodele critice și a marelui public metodele de lucru ale unui artist și, concomitent, nebănuita bogăție de aspecte pe care o ascunde laboratorul său de creație.

Odată cu posibilitatea de a fi « prezenți » la succesiunea momentelor creației, a oscilațiilor și etapelor genezei unei opere (prin desfășurarea cinematografică a schițelor în creion și acuarelate, a variantelor în ulei ale compoziției cu pescărițe și faună marină, de pildă), privitorii au avut surpriza descoperirii în fiecare variantă nu doar a unei etape către opera definitivă, ci și a unei noi opere posibile, la fel de logică, de stringentă, ca și cea aleasă de pictor ca « reprezentativă ». Mai mult încă: această privire sagace în atelierul de creație a învederat nu numai *cum se manifestă* la adevăratul artist ceea ce Thomas Mann numea « înalta îndatorire a formei », procesul laborios pe care ea îl presupune, dar a scos la iveală și « un Catargi » mai puțin familiar criticilor și iubitorilor de artă: *un Catargi al exaltărilor cromatice* (v. aceleași compoziții cu pescărițe) sau *unul geometru*, care știe să descopere sub opulența aparențelor puritatea schemei primordiale (ca în studiile cromatice inspirate de o fereastră cu draperii).

Întreprinzînd această insolită « secțiune printr-un atelier », organizatorul, criticul Dan Hăulică, a demonstrat într-un fel nou, cu exigență științifică și pasiune pentru amănuntul exemplar, ce înseamnă « climatul Catargi » pentru pictura românească: o sinteză de responsabilitate plastică și umanitate, un echilibru estetic construit pe teritoriul unui nobil elan către real. r.



Singurătăți uimite, ascetică așteptare, pagină albă unde să răsune grav, ca în revelația unei geneze, puterea inaugurală a marii picturi: aceea a talentelor suprem desfășurate, ajunse la zenit. Culminația unei cariere, peste 50 de ani de pictură; și totuși, în această expoziție, de la Galeria Nouă, Henri Catargi ni se înfățișează cu o singulară prospețime: precum o voce ivită acum întîia oară.

« Secțiune printr-un atelier », dar nu în vederea unui inventar pedant. De la tablourile anilor din urmă, departe îndărăt, peste epoci: timpul există aici, diacronia unei vieți — însă adunat ca într-un arc, limpezit într-un paradoxal efect de simultaneitate. Într-atît prezentul acestei creații absoarbe și aprinde, la fulgerul lui, întreaga istorie a artistului.

Astfel se instituie, la Henri Catargi, dialogul între epoci, astfel își dau, surprinzător, răspunsul, într-o tensiune deschisă. Nicidată abil, la antipodul oricărei supralicitări, el a fost prea distins pentru a *căuta* neprevăzutul; și totodată prea adevărat, ca om și ca artist, pentru a nu fi în chip profund *imprevizibil*.

Îi plăcuseră aceste vorbe ale unui ilustru precursor: « În fine, nu mai știu să desenez ! » Nu mai știu, — adică sînt dincolo de mijloacele codificate, dincolo de orice așteptare convenită: am atins știința inefabilă care se poate inventa pe sine, în fiecare clipă.

Rară cultură a ochiului, seniorial vastă, statornicind, pe o robustă sensibilitate românească, auguste certitudini ale clasicismului. Dar de la Poussin, din miezul savant al tradiției europene, iată-l acum aruncînd blînde punți către difuzia spațială din arta Extremului Orient: un fel indicibil de a încorpora timpul, de a face melancolie diafană întinderea. Sufletul trece ca o aripă bună peste priveliști, împăcat, pînă la o mitică iluminare. Spațiu rîurind de aur fluid, de tandre luxurianțe — fragedă uimire în fața naturii; pe care « cu nimic n-o speria », cum spunea Luchian.

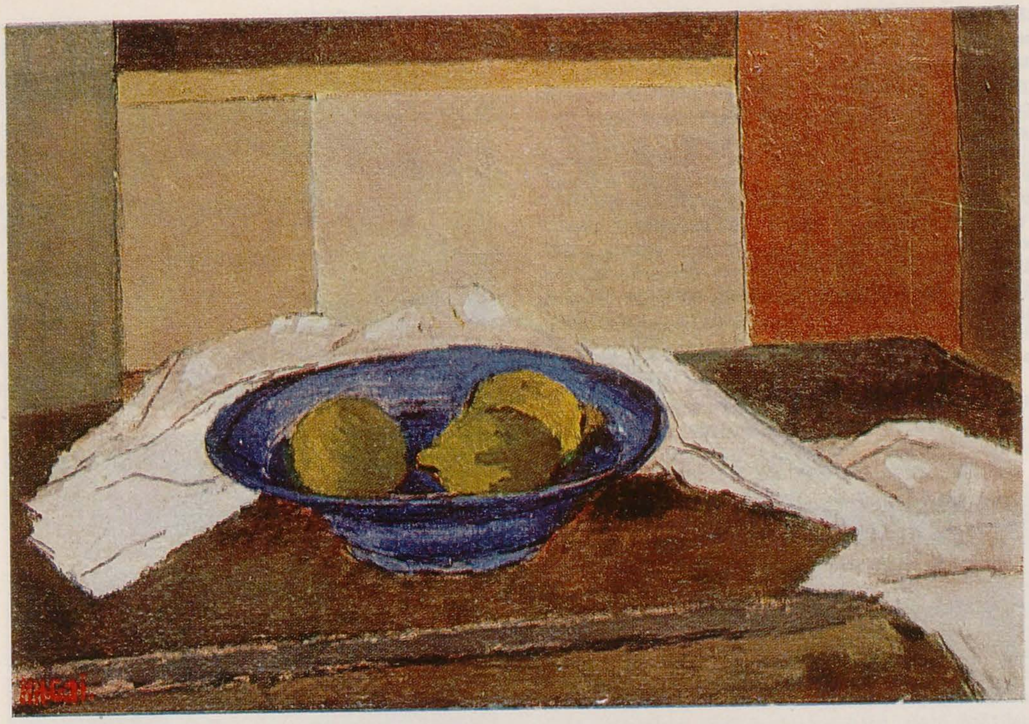
Ca frunza din această *Plantă la fereastră*, tranșantă însă fumegos severă, impalpabilă deși familiară, la Henri Catargi obiectele naturilor moarte reunesc tandrețea imediatului și dreptatea implacabilă a gîndului, care ordonează, care construiește.

În variațiuni de nobilă sorginte cézanniană, amploarea se exercită liber, cu o suavă autoritate: crește, cu ireductibil accent românesc, rostește, înfășurată în ocruri mătăsoase, un *triumf* calm și clar.

Nici o complezență intimistă, schițele de la care pleacă, unele țepos ferme, realizările la care ajunge, alcătuiesc, la Catargi, un program de gîndire austeră; rigoarea lui înseamnă una din culmile intelectuale ale artei românești.

Transparența proiectului, vădindu-se în plenitudinea picturii; o pictură capabilă de analize radicale, de simplificări abrupte. Însă abisul lor sever nu ne îndepărtează decît aparent de realitate, el vrea, din contra, să ne înalțe spre punctul de unde o putem îmbrățișa mai vast, mai complet; sublimînd motivul — cutare fereastră pariziană, bunăoară. Altitudinea meditativă încununează firesc scrupulul observației. Marele realism nu exclude disciplina intelectuală, o presupune, o reclamă.

Și mai există, la Catargi, în această fază, o prețioasă disciplină — am numit-o *definitivul spontaneității*. Artiștii n-o deprind decît încet, îi trebuiseră 30 de ani — spunea Chardin — « pentru a învăța cum se



păstrează prospețimea unei schițe » : de fapt, franchețea magistrală care așază spontaneitatea în muzeu.

Muzeul, nu muzeisticul. *Cultura* e aici, fără efort, *natură*, lecțiile muzeului se vitalizează, în splendoarea meridiană a peisajului : fie helenic, dobrogean sau iberic. Straniu jăratec pe ziduri, gust de pămînt încins, fără amăgiri pitorești, plaje lusitane în tonuri ca de alge. În aceste desene, de la Nazaré, din anii '30, vivacitatea are accentul carnetelor africane ale lui Delacroix, staticul mediteranean e reînnoit dialectic, prin exotism romantic : modele neașteptat vii ale clasicului, cariatide mișcătoare, pescărițele . . .
Și iată alte izvoare, de viață populară românească — Piața Unirii, în 1929, în 1941 — inepuizabile notații, de la noi ca și din Mediterana, chemate de pictor, convocate laborios, pentru a hrăni gloria expansivă a unui tablou îndelung visat, îndelung pregătit, cu o angajare fără seamăn. Un tablou cu pescărițe care nu e *unul* ci douăsprezece, multiplicat ca o operă deschisă — o sală întreagă de variante care sfarmă imuabilul operei de muzeu. Fără prejudecăți, pictorul se depășește, e *fauve* în mirajul stagnant al culorii, în insolitul unei caracatițe, desfăcută ca un tigru al apelor. Nu se trădează totuși în această exaltare, căci bucuria se împletește suplu cu rezerve de matură soliditate. Și pune, în gestul de a domina ardențele, nu numai o aspră concentrare, dar și un lăuntric surîs de tainică demiurgie.
Străluminată anvergură, simbolizînd sensul unui destin. Împiedicat astăzi de boală, de a se găsi printre noi, la vernisajul expoziției sale, Henri Catargi este obiectul unui omagiu de dragoste și legitimă reverență.

Ferice chinuri, acelea care se unesc astăzi în jurul atîtor opere remarcabile, făcute să ne rămînă în memorie, făcute să ne cînte de-a pururi în memorie . . . O luptă tenace pentru a capta blînda foșnire a luminii, — e o lumină de solstițiu în creația maestrului Catargi, care definește un climat de altitudine, de civilizație morală.
Nu cunosc comportare de artist, la noi, mai nobil civilizată. Nu cunosc artist capabil să te întîmpine, în dialogul despre artă, cu mai multă firească umilință — față de absolutul artei, față de acest idol intangibil și fascinant care este pictura.
Dincolo de orice orgoliu, dincolo de orgoliul romantic al singularizării individualiste, Catargi exemplifică franchețea generoasă a marii picturi, curajul de a te depăși cu gravitate; și etica taciturnă, inalienabilă, a adevăratei creații.

DAN HĂULICĂ

Prilej de reflecție în legătură cu problemele specifice artei, expoziția « Secțiune într-un atelier » (H. H. Catargi) se înscrie în suita de expoziții cu caracter deliberativ pe tărîm estetic, organizate de Galeria Nouă încă de la începutul activității ei. Expoziția de la Galeria Nouă, prin care activitatea artistică a lui H.H. Catargi este examinată din punctul de vedere al unei critici plastice ce se dorește împărtășitoare și comunicatoare cu publicul cel mai larg, se înscrie ca una dintre cele mai însemnate manifestări de acest fel din ultimul timp, atît prin puțin obișnuita idee de a privi « în secțiune » activitatea unuia dintre cei mai indiscutabili artiști români contemporani, cît și prin competența și luciditatea investigației concrete în lumea operelor de artă, care constituie uneori, chiar pentru artist, un material intern de lucru în cadrul atelierului său.

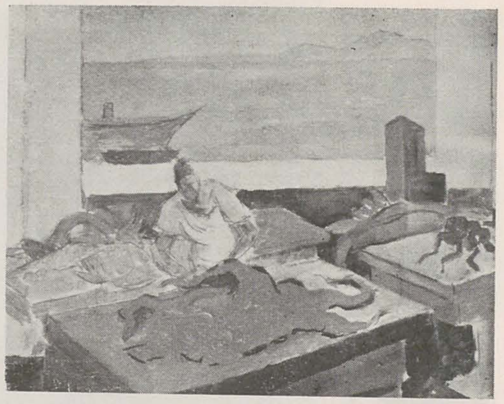
Publicul larg are cîteodată impresia că munca artistului este fie elaborarea savantă a unei mașinării generatoare de emoții sau de idei, fie o inspirație iresponsabilă provenită din aptitudinea artistului de a crea « precum pasărea cîntă ». Mai rar ne dăm seama că opera de artă de durată este expresia simultană a unei gîndiri și a unei sensibilități specifice, care îl fac pe artist să « vadă » lucrurile sub un aspect particular, substanțial diferit de optica sub care vede lucrurile omul însuflețit de o altă vocație decît aceea a exprimării plastice. Răspunzătoare de imaginea despre artistul « pasăre care cîntă » a fost și literatura în legătură cu arta care s-a practicat la noi în timpul adolescenței vieții artistice românești, literatură care, la vremea ei, a găsit în Nicolae Grigorescu prototipul cel mai potrivit pentru exemplificarea acestei idei, mult prea generalizatoare, cu natura artistului. Publicul larg a rămas la această idee ca și la admirația — tot preconcepută — pentru arta lui Grigorescu, fără îndoială cel dintîi artist român din veacul trecut al paletei moderne și unul dintre cei mai mari ai vremii lui. Grosso modo vorbind, publicul se împarte între partizanii proslăvirii instinctului artistic lipsit de reflecție, și cei care cred că arta este expresia unei activități exclusiv voliționale. Mai puțin se ia în seamă faptul că orice artist, fie cel în a cărui operă apar în primul rînd caracterele gîndirii, cît și cel în care se manifestă semnele vizibile ale simțirii, este posesorul unei naturi umane în desfășurarea căreia gîndirea și intenționalitatea — neîncetat active — sînt inoperante în stare nudă, ca factor determinant pur, și că această natură nu este integră fără aportul constitutiv al sensibilității. De asemenea, faptul că ambele componente de bază au o modalitate de comportare specifică, modalitate în care viziunea lucrurilor capătă un anume caracter, altul decît pentru omul dotat cu o altă constituție interioară. Iarăși este adevărat și faptul că la unii artiști preponderența e dată de una din aceste două izvoare, echilibrul și armonia desăvîrșită a facultăților rămînînd una din minunile cele mai rare ale naturii artistice, mai ales în secolul nostru, orientat cu precădere în direcția prețuirii pozițiilor extreme sau a constituțiilor bizare, care fac excepție de la măsura și forma comună a constituției umane. Confuzia care se face între originalitate și excepție este, în această ordine de idei, curentă, astfel încît, indiferent de caracterul maladiv sau bizar nesemnificativ al constituției excepționale, aceasta a sfîrșit prin a deveni sinonimul valorii artistice și chiar umane, Pare a se uita azi că dramatismul constituției interne a naturii artistice, existentă la unii artiști ca și la un număr relativ mare de oameni care nu sînt artiști, nu are o importanță determinantă pentru valoarea artistică propriu-zisă, din rîndul ambelor categorii putînd proveni deopotrivă mari personalități, cîteodată, dar și mari delincvenți sau oameni fără o individualitate bine conturată sau definibilă, și că opera de artă de cea mai incontestabilă valoare poate fi încarnarea însăși a ideii de echilibru, de armonie și de reprezentativ-umană normalitate. Mai aproape de timpul nostru, Corot este una din cele mai cunoscute expresii în plastică a acestei fericite constituții artistice, în legătură evidentă cu cea a pictorului român de care ne ocupăm, H.H. Catargi, a cărui exemplaritate de a proceda în planul expresiei plastice este luată ca teren al investigației critice în recenta expoziție de la Galeria Nouă.

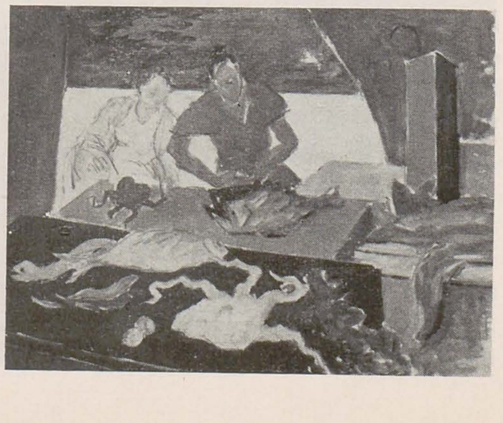
Într-adevăr, dacă s-ar fi dorit punerea în lumină a complexității naturii artistice, a bivalenței sau chiar plurivalenței ei structurale, greu s-ar fi putut găsi un artist care să ilustreze mai desăvîrșit valoarea unei asemenea complexități. Organizatorii actualei expoziții nu au urmărit, însă, un asemenea scop. Ei s-au mulțumit să încerce să dezvăluie, întrucîtva, procesul pe parcursul căruia o operă artistică ia ființă, definitiv constituită din punctul de vedere al realizării, și să ofere astfel publicului posibilitatea rară a urmăririi genezei unei opere artistice, de la prima idee pînă la realizarea ei deplină.

Ca artist, H.H. Catargi coboară din stirpea tipologică — dacă o asemenea apreciere este permisă — a lui Chardin și Corot, amendată și corectată, conform structurii timpurilor mai noi, de voința de control, de o dorință de luciditate asemenea aceleia a lui Braque. În afară de perioada de cristalizare — din care organizatorii au ținut să cuprindă chiar în expoziție cîteva exemple, din punctul de vedere al stilului, sau, mai bine zis, din cel al conținutului cu care stilul se află în imanentă consubstanțialitate, evoluția artistică a lui H.H. Catargi cuprinde două faze distincte: una care pare să înceapă prin 1932 și ține pînă prin 1945, și care se caracterizează printr-o voită distilare a mijloacelor sensibilității plastice în termenii transpozitivi ai vizualizării ideii. Este o pictură fără împăstări efective, cu accidentele infinitelor modificări ale realului, resorbite în localități definitorii de culoare conceptualizată, înțărușată în angrenajele fixe ale culorilor; culori și linii în care ideea de ritm este suverană. Tensiunea expresivă a cromaticii sale din această fază tinde la o decantare, înrudită cu aceea, mai cristalină și mai țîfnoasă, a lui Pallady, de o tandrețe mai puțin disimulată decît aceea a nobilului poet al armoniilor acide. Aciditate a armoniilor care, pe tărîmul gustului, îl apropie de altfel din nou de Pallady. Cealaltă fază a creației sale, care se continuă pînă azi, este cea în care, pe temelia pe care și-a propus-o încă de la început, Catargi își va clădi — fără a schimba de viziune sau de gust — opera concepției sale artistice finale. Ceea ce se adaugă acum concepției ușor manieriste a formei, în domeniul figurii — amintind într-un fel farmecul străvechilor figuri ale unui Andrea del Sarto, sînt împăstările, care caută să dea mai multă substanță materială obiectului reprezentării. Într-o epocă marcată de tentațiile imaterialității, evidenta pondere materială a figurilor sale, credibilitatea materială a acestora, fac ca pictura lui Catargi să încline către un realism înnobilat de calitatea simțirii și de distincția imaginilor formale. Față de severele epure din perioada antebelică, această substanțializare a realizărilor de maturitate ale artei sale pot părea amatorilor de poziții estetice extreme o slăbire a rigorii intelectuale a expresiei plastice. Înclinăm însă a crede că această parte finală se bucură de îmbogățirea resurselor expresive ale operei, reprezentînd o extindere necesară a orizontului mesajului său artistic.

Perioada de reexaminare a temeiurilor demersului artistic, pe care a trăit-o pictura românească la începutul perioadei postbelice, pare să fi sugerat unor artiști o apropiere de concretețea tridimensională a reprezentării formale. În această perioadă încep să apară în arta lui H. Catargi tendințele unei substanțializări a materialității imaginii, o picturalitate decantată care salvează pictura sa de capcanele naturalismului și o situează în planul unei înnobilări prin spirit a realului: substanța materială a lumii transpusă în materie picturală de o infinită noblețe și bunăvoință.

În muzeu lucrările din această categorie stau acum alături de cele de altădată, fără a ne permite să decidem de pe acum care va fi sentința Timpului. Poate că ea le va cuprinde pe amîndouă, ca pe niște fețe inevitabile ale aceleiași naturi umane complexe, care se regăsea în egală măsură în rigoarea formatoare a reflecției, ca și în eroarea fericită a pasiunii simțirii. În expoziția de azi, pe care nu trebuie





s-o privim ca pe o retrospectivă Catargi, ci — așa cum ne-o recomandă afișul — ca pe o imaginară secțiune în metodele de lucru ale unui anume artist, întîlnim o grupare de lucrări pe genuri: « compoziție » (de fapt nu există lucrare care să nu fie compoziție), portret, peisaj, natură statică. Întrucît interesul expoziției consta în prezentarea unei asemenea secțiuni și nu în acela al selecției unor opere într-o egală fază de « finisare », întîlnim o gamă largă de lucrări, de la prima așternere a ideii plastice, la aceea a formei « definitive ». Pe cuprinsul acestei întinse game remarcăm stadii diferite pe drumul realizării uneia și aceleiași idei figurale, dar și surprinderea de către artist a expresiei independente pe care o pot lua cîteodată lucrările, descoperire ce are drept efect abandonului, stare pe care a găsit-o satisfăcătoare ori, în orice caz, posibilă ca alternativă. Nu știm nici dacă autorul le va fi reluat și sub aspectul uleiului, dar putem crede că *aidoma* ele nu au mai fost reluate niciodată. Ideea lucrării cu plante (1972), pe care o vedem ca desen la parter, pare să fi fost reluată, sub altă formă, în ulei, dar procedînd astfel artistul a realizat de fapt o altă lucrare. De altfel « o altă lucrare » este în mîna artistului reluarea oricărei idei figurale. Apare aici caracteristica distinctivă esențială a naturii artistului, animată de un spirit și de o viață sensibilă într-o necontenit nouă mișcare, inedită, nerepetată și irepetabilă, caracteristică spiritului și simțului artistic creator al naturii umane.
În această privință, « secțiunea » încercată de care dată constituind o altă realizare, avînd drept temă taraba unui vînzător de vietăți de mare.
Mai mult decît în celelalte lucrări, bazate pe armonii sobre sub aspectul gamei cromatice, puternice în schimb sub acela al expresiei, Catargi ni se arată aici în chipul unui simfonist preocupat de obținerea unor armonii complexe sub aspect cromatic. Lucrările sînt mai vechi și par a fi reflexul contaminării unor preocupări ale vremii, aflată încă sub fascinația mirajului posibilităților expresiei. Dar ele sînt departe de orice idee preconcepută despre obligativitatea modernă a « intensității » cu orice preț, de orice confuzie între realitatea intensității emoționale și preconceputa valoare a « intensității » fizice a culorii, care a făcut nu o dată ravagii în mintea unor pic-

narea — sau amînarea ei în vederea unei ulterioare reluări — a ideii inițiale, în favoarea lăsării ei într-un stadiu care astfel devine pe neașteptate final, și căruia spiritul veșnic la pîndă al autorului i-a surprins frumusețea sau rațiunea de a rămîne astfel. Nu știm dacă cele două pînze pe care se află acele splendide desene în cărbune, una reprezentînd plante de interior (sau de terasă), din 1972, care are alături o lucrare în ulei condusă la stadiul « final », și o natură statică (nedatată), cu lămîi și struguri în fructieră, au fost pregătite în scopul expunerii sub această formă, dar avem toate motivele să credem că, pregătite inițial pentru lucrări în ulei, artistul, furat de pasiunea desenului, a schimbat pe nesimțite de intenție și a început să privească motivul inspirației sale exclusiv sub aspectul desenuorganizatorii expoziției de la Galeria Nouă vine să pună în lumină, în chip oportun, una din lecțiile implicit existente în creația oricărui mare artist: incapacitatea organică a repetării aidoma a gestului artistic, fatalitatea de perpetuă mișcare a actului trăirii și, deci, a expresiei, sublima și fericita condamnare de a se afla necontenit sub determinarea unei puteri interioare care îl depășește și căreia el îi recunoaște rațiunea ei suverană.
Această determinare incoruptibilă (altfel decît cu prețul anulării de sine a artistului) apare în expoziție și în sala de la etaj închinată « secțiunii » modului în care Catargi ajunge la o lucrare mai aproape de ideea convențională de « compoziție ». Este vorba de o veritabilă suită de desene, de fietori de la fovi încoace. La fel ca în opera altor mari artiști din secolul nostru, un Luchian, un Petrașcu, un Pallady, un Vasile Popescu, un Lucian Grigorescu, un Ghiață, un Ciucurencu, toți marii artiști ai culorii intense, ai armoniilor fundamentale, Catargi obține intensități emoționale ample din culori relativ ponderate sub aspect fizic, dar adînci și bogate în rezonanțe. Raporturile între localitățile de culoare deținute de figura cutărei sau cutărei reprezentări din cadrul tabloului, felurile vietăți de mare, marea din planul secund, taraba, figurile umane etc., sînt de o rară muzicalitate și, față de economia mijloacelor, de o neașteptată putere de intensitate emoțională.
Ar mai fi încă multe de spus despre bogatele aspecte ale acestei expoziții pătrunsă de benefica func-

ționalitate a unei idei pe care este axată, de valoarea unei veritabile *creații critice* care are ca țintă servirea în același timp a artei și a destinatarului ei, publicul. Spațiul nu ne permite să întîrziem asupra lor. Nu ne putem împiedica, totuși, să nu semnalăm lucrări de o rară frumusețe, în cadrul fizionomiei viziunii pe care o reprezintă (și care nu stînjenește cu nimic existența posibilă și a altor viziuni plastice, nu mai puțin evocatoare, o viziune artistică — oricît de strălucitoare — neconținînd în ea vectorul unei singure direcții de orientare, ci numai dezvăluirea unui orizont, alături de nenumărate alte posibile). Cităm astfel: Natura statică cu lămîi, masă verde-albastru și față de masă albastru-violet (1972); micile desene acuarelate cu nuduri în diferite atitudini; marginile sau ulițele de sat (concept de motiv ce face parte din lucrările de referință ale artistului), datate 1934 și 1938; studiul de copac în cărbune cu frotiuri de sepia (1973); peisajul cu margine de lac în albastru din vestibul de la etaj (1973); interioarele de odăi de semnificație mai abstractă (1964 și 1972), pătrunse de o neliniște a plurivalenței spațiale; natura statică cu brunuri și negruri calde și reci, culori atît de caracteristice în opera sa; desene cu figuri în laviu și acuarelă (1946 și 1948); puternica acuarelă din 1943 cu copac verde, casă și apă albastră; suita de studii mai vechi de natură statică, de inspirație cézanniană (1949) și multe altele. Față de atîtea comori de artă ne putem permite și o rezervă, care se adresează mai mult selecției, decît autorului. Stilul său de exprimare ni se pare că atinge plenitudinea mai ales atunci cînd subtilele raporturi ale localităților de culoare sînt fixate și definite abreviativ, prin atît de expresivele ritmuri spațiale ale liniilor care dă necesara contrapondere unor culori a căror pondere expresivă presupune această completare ca pe o economie a ansamblului. Atunci cînd compoziția se constituie numai din laviuri și acuarelă fără acest suport formativ al liniei, expresivitatea ansamblului se ușurează prea mult față de cerința de plenitudine necesară, și pare că plutește între formal și informal. Sînt lucrări care își au farmecul lor, dar, așezate alături de altele mai « solide », în virtutea urmăririi ideii de « secțiune », par a pierde în favoarea acestora, ceea ce este nedrept pentru ambele categorii.

Sperăm că Galeria Nouă va continua această sugestivă investigație și prin atelierele altor maeștri, mai tineri sau mai vîrstnici, ai artei actuale, ocazii binevenite pentru tot atîtea discuții, sperăm, interesante și, credem, instructive pentru toți iubitorii de artă.

O consecință neașteptată a acestui concept de expoziție este că viziunea noastră despre natura unei expoziții de artă plastică — și chiar a naturii operei de artă, se găsește în chip fericit lărgită după vizitarea atentă a expoziției de la Galeria Nouă. Dacă privesc în gînd la o expoziție de artă plastică, fie ea aceea a unui tînăr sau a unui vîrstnic maestru, nu o mai pot vedea satisfăcătoare pentru nevoia noastră de cunoaștere și pentru dorința noastră de pătrundere în intimitatea vie a faptului de artă în mers, numai prin simpla înșiruire a unui număr de opere, sau chiar de capodopere, ajunse în stadiul lor final de constituire, de-a lungul simezelor unei săli de expoziție. Spre deosebire de deceniile precedente, cînd un artist s-ar fi « rușinat » să destăinuie drumul pe care imaginația sa l-a parcurs de la Idee (sau de la Inspirație) la realizare, opinia critică însăși fiind prima care situa studiile care o condiționează într-o categorie — ca fapt artistic — inferioară operei finale, timpul nostru beneficiază de privilegiul, rod al deschiderii practicate în orizontul gîndirii despre faptul artistic de a aprecia opera într-un mod mai larg, ca « în secțiune » în timpul și în spațiul operei. Este un mod în care cea dintîi notație a ideii se bucură, ca fapt de artă revelator al fenomenului creației artistice, de un interes egal cu acela al stadiului final al lucrării în care se însumează. Poate că expozițiile individuale care se vor face de acum înainte vor trebui să țină seama de acest fericit precedent, dacă nu vor să se situeze singure sub unghiul de incidență al unui orizont depășit. Se oferă astfel publicului iubitor de artă ocazia de a întrezări sub un unghi nou faptul de artă contemporan, întrupat în creația unuia dintre artiștii săi cei mai de seamă care este H.H. Catargi.

VASILE VARGA

Poate* că nu este inutil să spunem, în pragul acestei cronici, care sunt legile de care trebue să asculte criticul de artă. Criticul de artă este o specie oarecum neprecisă de literat; el stă oarecum la marginea filosofiei, a literaturii și a artei însăși, dar trebue să evite a cădea prea mult în speculația filosofică, în ton literar, sau în tehnică artistică, deoarece el nu există decât dacă unește aceste trei discipline într'un echilibru particular. Dacă este numai filosof, criticul de artă vorbește despre estetică în abstract și, de cele mai multe ori, nu reușește să aplice realității regulile pe care le elaborează în mod rațional. În acest caz, el face deducții din considerațiile spiritului său, în loc să le facă din însăși operele de artă și din existența prealabilă a operelor de artă. Dacă este numai bun scriitor și are nenorocirea de a fi stilist, înzestrat cu un condei ușor și puțin liric, criticul de artă nu poate rezista ispitei de a face literatură din orice subiect artistic. Atunci el descrie ceea ce vede prin emoțiile pe care le încearcă, uitând cu totul că rolul său este să înfățișeze nu sentimentele sale, pur subiective și particulare, oricât ar fi de interesante, ci realitatea concretă, existența reală și obiectivă a operei de artă. Adevărata problemă într'adevăr nu este de a ști cum percepe fiecare un anumit obiect și ce sentimente încearcă, ci de a arăta că acest obiect există și că posedă o valoare estetică în sine. Dacă criticul de artă este numai tehnician, dacă este de exemplu pictor, riscăm ca el să caute mai mult mobilul și instrumentele creației artistice, decât să se intereseze de însăși această creație. [...]

În realitate, nici unul din aceste elemente nu este inutil, criticul de artă trebue să plece dela o realitate artistică vie, adică așa cum ea evoluează și cum se înfățișează în timp. [...] Criticul de artă are deci datoria de a se servi de creațiunile ce i se prezintă (datorie pe care în genere esteticienii o nesocotesc), de vreme ce monumentele arhitecturale, tablourile, sculpturile au o existență materială. El trebue să se ocupe în mod special (lucru pe care la rândul lor îl nesocotesc istoricii de artă) de formele cele mai recente ale timpului său; forme însă misterioase, în care trebue să descoperim parcela de valoare artistică absolută, care le va asigura durata. Criticul de artă trebue să cunoască destul de bine diferențele tehnice ale artei, pentru a vedea în ce măsură opera pe care o examinează este durabilă și adevărată. Trebue să poată spune ce este această operă ca realitate, creațiune materială având o viață formală, independentă de imaginea variabilă, pe care și-o poate face fiecare. El trebue de aceea să-și depășească impresiunile și să cuprindă opera, în realitatea ei durabilă; trebue, în sfârșit, să o măsoare cu sistemul său propriu, judecând-o în funcțiune de acest sistem. Prin urmare, dacă vrea să păstreze calitatea de critic de artă, nu trebue să înșele și nu are dreptul să se înșele.

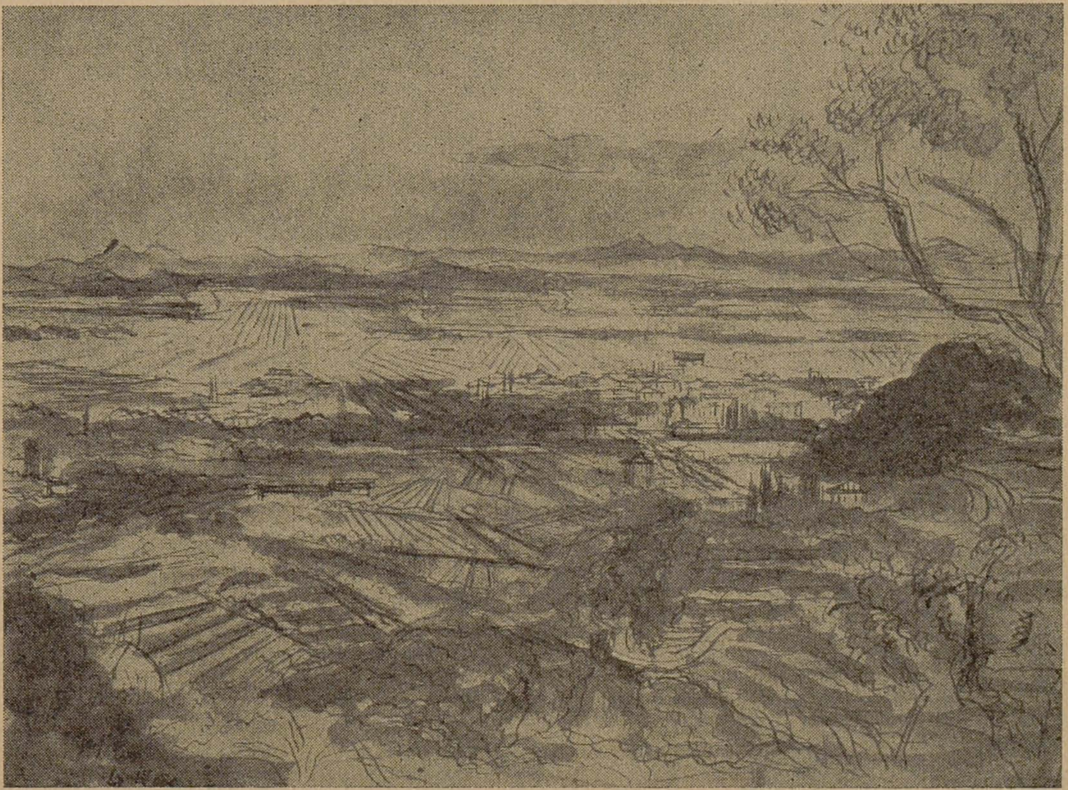
Nici o altă tagmă decât a criticilor de artă nu este mai mult expusă ridicolului. [...]

Astfel, cea mai mare parte a criticilor din veacul al XIX-lea, dintre care unii au făcut totuși operă folositoare pentru pictorii realiști și caricaturiștii dela jumătatea veacului, au fost complet ridiculizați de judecățile copilărești, pe care le-au exprimat asupra impresioniștilor. Este prea ușor să amintim aceste erori istorice, care ne fac să uităm în mod nedrept rolul pe care l-au jucat un Champfleury, un Théophile Gautier (ale cărui greșeli au fost monumentale) și chiar ridicolul Albert Wolff (care totuși l-a apărat pe Daumier). Baudelaire însuși, care este părintele criticei de artă și care a formulat asupra timpului său judecățile cele mai divinatorii [...] a prețuit, în același timp, personaje fără valoare. De altă parte, trebue să amintim că în epoca în care se imprimau judecățile cele mai absurde asupra impresioniștilor, aceștia aveau totuși partizani printre anumiți critici, adesea puțin cunoscuți, iar astăzi uitați, care i-au înțeles, i-au iubit, i-au apărat. Mărturia lor mi se pare decisivă. E deajuns ca un Cézanne, un Van Gogh, un Gauguin să fi avut zece prieteni, zece critici clar-văzători pentru ca veacul lor să fie salvat. Totul este, când trăești în acest secol și când ești critic de artă, să te afli între acești zece. [...]

Expoziția Henri Catargi a fost, de sigur, evenimentul artistic cel mai important al ultimului trimestru 1939. Cred că la fel s'a întîmplat și cu manifestările prime ale acestui artist rar, iubitor de studiu. Ansamblul pe care l-a prezentat de astădată și care reprezintă ani de cercetări reînnoite și profund gândite, avea tocmai acele calități de autenticitate care, cu toate incertitudinile și cu tot arbitrariul, valorează mai mult decît multe izbînzi. Publicul cunoaște opere mai vechi ale lui Catargi care erau veritabile izbânzi de echilibru și de gust. Dar pictorul a simțit, înainte ca publicul să fi avut timpul de a se obosi, limitele acestei arte de impresiune puțin fugitivă, și a arătat cu putere că, în realitate, voia să lucreze pentru viitor. Ceea ce mi se pare interesant este că el urmărește o economie din ce în ce mai mare a mijloacelor. Bogăția materiei este o ispită primejdioasă pentru un artist și e nevoie de o adevărată muncă pentru a o stăpâni și a te libera de ea. (Este lecția unui Cézanne, care n'a exprimat niciodată mai mult decât spre sfîrșitul vieții, cînd pictura lui era complet imaterializată). În această privință, anumite peisaje urbane ale lui Catargi, tratate în tonuri surde, extrem de căutate, brune, cenușii, albastre, sunt izbânzi excepționale de simplitate și de justețe. Această reușită nu o putem atribui vre unui procedeu facil, strălucire a colorilor, truculență a liniilor sau poezie a subiectelor. Arta românească, ale cărei merite nu mai trebue demonstrate, a fost totuși până acum o artă de impresiuni directe, uneori crude și violente, în care bogăția materiei și simpla poezie a temelor aveau o valoare extrem de imediată. Dar era prevăzut, gândindu-ne la desvoltarea viitoare a acestei arte, că va avea nevoie de o anumită experiență abstractă — pe care de altfel au cunoscut-o și arta franceză și cea italiană modernă.

Cred că Henri Catargi a depășit această experiență — pe care a cunoscut-o în Franța — și că aduce picturii românești o excepțională inteligență picturală.

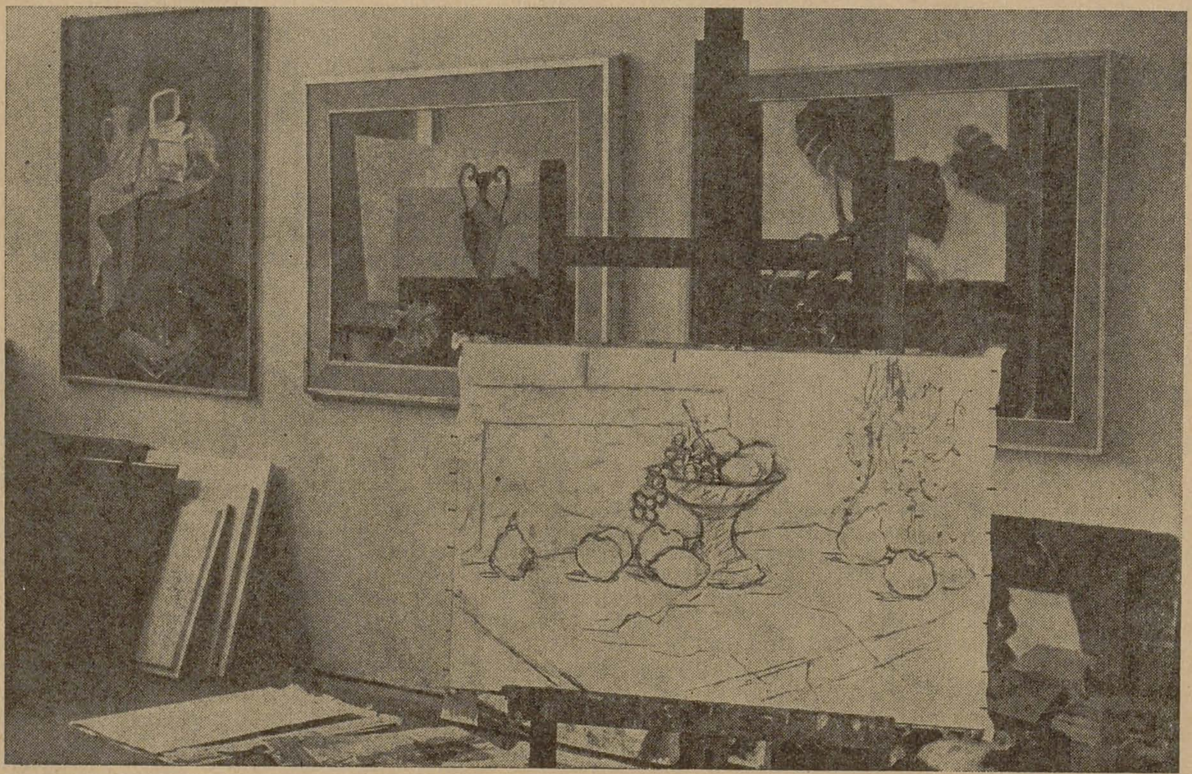
JACQUES LASSAIGNE



* Extrase din articolul « Despre critica de artă — Henri Catargi », apărut în Revista Fundațiilor, februarie 1940, pp. 446—450.

Îi datorăm lui Dan Hăulică nu numai un eveniment al vieţii noastre plastice ci şi unul din cele mai alese prilejuri de meditaţie artistică care ni s-au oferit în ultima vreme. « Secţiunea într-un atelier » de la Galeria Nouă nu-i doar relevarea unui mod de a gîndi şi de a lucra al unui meşter ce a trecut hotarul a optzeci de ani ci declanşează în memoria noastră o retrospectivă a ceea ce a însemnat, pentru iubitorul de artă şi pentru climatul spiritual românesc din ultimele două decenii, Catargi. Istoricii artelor noastre plastice vor aşeza în cronologia afirmării ideii de calitate în pictura românească de azi expoziţia sa din 1956, deschisă în sala de la « Informaţia Bucureştiului ». Pentru public expoziţia avea caracterul unei revelaţii, cei mai în vîrstă se reîntîlneau cu un *pictor*, cei mai noi descopereau un *pictor*. Şi primii şi mai ales cei de-al doilea aveau sentimentul că ierarhiile existente atunci nu corespundeau adevărului, că autorii unei grave confuzii a valorilor lăsaseră deoparte nu numai un nume, cu o operă încheiată, ci un artist apt să se reînnoiască şi să înnoiască domeniul activităţii sale. Catargi avea atunci aproape şaizeci de ani şi *reintrarea* sa a avut pentru iubitorii de frumos caracterul unui *şoc*. A unui şoc produs cu mijloace aparent obişnuite, pentru că H.H. Catargi nu s-a vrut un revoluţionar ci, în perioada despre care vorbim, a fost. Nu prin explozii de jerbe spectaculoase şi nici printr-o incifrare a formelor (îmi mărturisea mai tîrziu într-o scrisoare, « Ştii, că nu sînt nici în pictură pentru forme de exprimare sibiline care ascund deseori o lipsă de conţinut »). Catargi aducea o revelaţie în înţelegerea uneia din categoriile fundamentale ale artei atît de îngust, dogmatic şi unilateral înţeleasă atunci: *realismul*. Noţiunea, nu numai în pictură, era concepută atunci ca o reproducere cît mai exactă, cît mai conformă cu obiectul *reprodus* în detalii, în amănunte. O ciudată reîntoarcere la estetica naturalistă a secolului al XIX-lea din care se reţinea doar ideea de copie strictă a realităţii, la adăpostul căreia se insinuaseră în pictură (ca şi în literatură) mulţi inşi lipsiţi de har, imaginaţie şi meşteşug, dintre care unii îşi cuceriseră un statut de *meşteri*. Catargi nu făcea din această primă expoziţie, de care generaţia noastră şi cea mai mare parte a publicului leagă revelaţia numelui său, o demonstraţie, cum de altfel n-a făcut niciodată în cariera sa — dar atunci am avut sentimentul redescoperirii noţiunii de real. Nu frumuseţea contrafăcută ce se practica în pictura acelor ani, pentru că H.H. Catargi nu a flatat niciodată gustul publicului cu o artă edulcorată. Aş spune că el a căutat o frumuseţe aspră, o frumuseţe dură, frumuseţe care rezultă din ceea ce nu este spectaculos şi strălucitor. Expoziţia din 1956 proiecta lumina unui suflet asupra unei realităţi pe care alţii o copiau fără să o înţeleagă şi fără să o iubească. Cei care se formaseră în înţelegerea atît de strîmtă a raportului artă-real simţeau, privind expoziţia Catargi, că relaţia era alta, artistul fiind un om care transfigurează şi interpretează, trecînd prin perspectiva unei sensibilităţi un fragment de viaţă pe care îl trăieşte. Acum, însă, după ce creaţia lui Catargi ne-a devenit familiară prin marile sale expoziţii, dintre care cea din 1973 rămîne întru totul memorabilă prin *calitatea* ei, şi mai ales acum cînd pătrundem în secţiunea atelierului său, ne dăm seama că artistul nu este numai un temperament ce vibrează în faţa naturii, fie ea desfoliată, fie luxuriantă, fie sărăcăcioasă, fie de o bogăţie copleşitoare, ci un tenace artizan. Fie tema copacului, fie acea baracă pescărească cu toate variantele, interpretările şi ipostazele lor ne arată cît a gîndit Catargi, cît de temeinic elabora, cîte probleme de meşteşug şi de concepţie îşi punea. Expoziţia recentă, care e mai mult decît o simplă expoziţie, ar trebui *studiată* nu numai de ucenicii într-ale picturii, ci de toţi cei ce vor să înţeleagă tainele artei şi ale procesului de creaţie. Limita dintre inspiraţie şi elaborare, sinteza dintre revelaţie şi travaliu asiduu, pornirea deliberată de de la maeştri şi încercarea de a se sustrage respectuos tutelei lor — tot acest labirint clar şi calm al actului de creaţie ni se dezvăluie acum. Catargi n-a fost artistul manifestelor şi profesiunilor de credinţă, convingerile lui aparţineau unui for interior şi ceea ce înfăţişa publicului era rezultatul definitiv ale unui proces de elaborare în care formele se cristalizează uneori căpătînd o austeritate deplină, alteori îmbogăţindu-se somptuos. Dar totul în acest proces nu cred că stă sub semnul elaborării care devitalizează şi secătuieşte, ci care se desfăşoară sub semnul rigorii artistice. Un artist care se cenzurează nu pentru a opri elanul şi impulsul iniţial, ci pentru a da coerenţă şi a pune în valoare toate datele realului, de a le potenţa cu o maximă elocvenţă artistică.

« Secţiunea prin atelier » ne poartă printr-un univers căruia pînă acum noi i-am cunoscut doar ceea ce artistul consimţea atît de parcimonios să arate publicului. Acum îl înţelegem pe Catargi dintr-o perspectivă nouă care nu modifică imaginea pe care o aveam, ci o explică. Statutul de maestru pe care el l-a cucerit a fost rezultatul unui proces obiectiv de cucerire a stimei unui public care de la o expoziţie la alta avea sentimentul întîlnirii cu Arta, îi dădeau certitudinea unui impact cu zonele superioare ale frumosului. Dar acum înţelegem că H.H. Catargi a rămas tot timpul acelaşi călător asiduu obsedat de imagini şi forme cu care a luptat tot timpul, cu sentimentul că în artă totul se ia de la început, indiferent de înălţimea culmii pe care măiestria te-a ridicat.



Ar fi însă păcat dacă, odată expoziţia închisă, ea ar rămîne doar în domeniul amintirii. Un *album* integral al acestei expoziţii ar da prilejul şi generaţiilor viitoare să studieze arta unui mare maestru, să urmărească modul în care una din operele cele mai coerente ale sensibilităţii româneşti s-a constituit. Apoi, expoziţia, prin modul în care a fost concepută şi gîndită, are o valoare europeană, demonstrînd că putem realiza şi altceva decît o retrospectivă fără idei sau naivităţi de tipul « florile în creaţia lui Luchian ». Expoziţia rămîne şi un moment de referinţă din acest punct de vedere şi ne îndeamnă la o gîndire mai curajoasă şi mai elevată pentru a pune în valoare talentul românesc.

VALERIU RÂPEANU

Omagiu

Trebuie să-i fim recunoscători «Galeriei Noi» de a fi tăiat cu atîta gust şi atîta discreţie secţiune sigură în depozitul de atelier al marelui Catargi, în aşa fel încît, o dată cu scoaterea la lumină a unor admirabile lucrări, nevăzute decît de prieteni şi poate nici de ei, să ni se deschidă în faţă un tulburător jurnal de creaţie, cu copleşitor de elocvente mărturii artistice, încărcat de propuneri, demersuri şi intenţii nobile.

Cît de greu îi vine peniţei să aleagă şi să culce în pagină măcar o scînteie, măcar o scamă din fulguranta, auria nebuloasă stîrnită de bolţile conştiinţei, de zborul înalt al unui astru de mărimea celui aşezat de Catargi pe firmamentul picturii româneşti ! Furtuna siderală orbeşte vederea, astrul clipind triumfător în vîltorile iscate de el fură mintea şi interzice cuvîntul explicativ. Altceva e cînd artistul se explică şi se confiază singur şi suita de lucrări adunate la «Galeria Nouă» traduce simplu, minunat, gîndul intim al pictorului stînd viu în umbra luminoaselor lui viziuni.

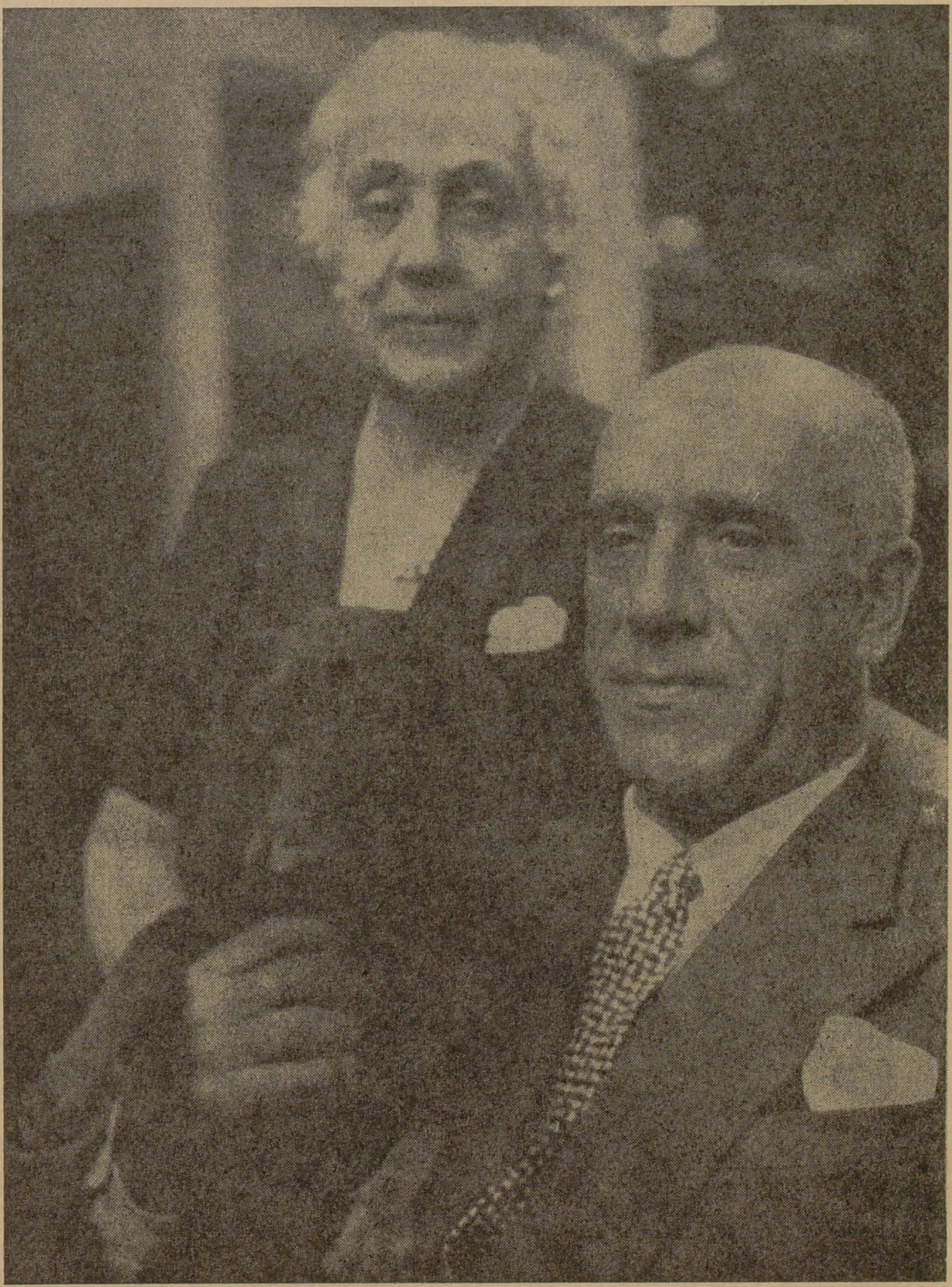
Adînc tulburătoare mi se pare, în această confesiune excepţională, vecinătatea înţelegerii clasice a artistului cu cea mai neprecaută cutezanţă, afirmaţia vie că un mare artist nu întreţine, ba demontează opoziţia dintre tradiţia solidă şi inovaţia insolită, mariate — într-o creaţie de strălucirea celei ştiute de noi — incredibil de firesc. Pentru o lucrare de-o riguroasă aşezare şi de un copleşitor echilibru, ca pînza (şi pînzele) înfăţişînd o pescărie, pictorul încearcă nenumărate schiţe, unele de-o derutantă abstracţiune, idei pure, semne de-o cerebralitate ce aminteşte de Pallady şi Cézanne. Astronomica distanţă dintre ideea-cifru şi fastuoasa despletire de forme Catargi o parcurge cu naturaleţea şi dexteritatea mersului său permanent printre teii parcului, în căutarea peisajului. E atît de cuminte acest sublim zbor de Icar, că încerci să treci procedeul în zona miraculosului.

Dar fereastra aceea descoperind un colţ de lume însorit, din care ochiul nu reţine, de-a lungul unei lungi experienţe, decît diagonala faldurilor perdelei, culoarea obsedantă a cerului şi a chenarelor ! Dar suita de peisaje din Grecia, care îşi află ecou, peste timp — printr-o linie unduioasă, printr-o streaşină de copac — ca într-un univers de corespondenţe baudelairiene, în atîtea din pînzele ilustre pe care i le cunoaştem !

Mărturia pictorului mă convinge că peisajele, naturile statice, acel univers de-o bogăţie pe cît de luxuriantă pe atît de perfect administrată de spirit, se aflau dintru început în sufletul artistului şi că lungile peregrinări mediteraneene, călătoriile prin spaţiul ţării n-au fost decît cercetări arheologice în căutarea copiilor plauzibile, în stare să confirme existenţa primară şi definitivă a acelor imagini. O serie de desene, datate 1936 — 37, şi altele — de peste zece, cincisprezece ani — consună ca şi cum ar fi fost scoase din aceeaşi şarjă, în răgazul a două-trei ore. Desprind de pe peretele odăii mele un mic desen al lui Catargi (o cărioară pillatescă pe-un drumeag la Cassis, în creion) şi, minune ! abia acum descopăr de unde se trage şi cît de «veche» îi e schema. Expoziţia mi-a oferit datele Genezei şi acel drumeag se arată lung, încercat, zbuciumat, istoric. Cîţiva licheni, ca arborii, nu vin de altundeva.

Formidabilă credinţă, teribilă consecvenţă în propriul crez, uimitoare ştiinţă a explorării universului ! Dar culoarea ! Ce îndărătnică şi glorioasă căutare a materiei ! Pasta groasă e o înşelare, Catargi caută nichelul şi oţelul, ţesătura cu porii închişi, te şi miri cum, cu asemenea pastă de limpiditatea sticlei şi integritatea marmorei (inclusiv guaşa, acuarela), poate încărca formele propunîndu-le atît de mustoase, atît de fastuoase, atît de vibrante. E aşezată undeva pe-un şevalet o natură statică dominată de brun şi cenuşiu rafinate care ar trebui să devină obiect de studiu pentru acei ce vor să priceapă care e procedeul prin care materia e constrînsă să cînte. Expoziţia de la «Galeria Nouă» este un eveniment artistic cu totul neobişnuit. Bucuriei retrospectivei Catargi, de acum doi ani, îi adaugă meditaţia intimă şi-i oferă explicaţiile existenţiale, atît de adînci şi de tulburătoare. Expoziţia aceasta este un act de cultură de-o pregnanţă şi utilitate înaltă, exemplară.

MIRCEA HORIA SIMIONESCU



Idei pentru un nou tip de educație vizuală

Rezultatele* cercetărilor contemporane din mai multe discipline științifice — de la socio-psihologie pînă la antropologie — demonstrează azi că la temelia unei reforme generale pedagogice, moderne, ar trebui să stea un nou tip de educație vizuală. Și aceasta nu numai pentru a restabili relații juste între lumea formelor și plasticieni, ci mai ales pentru a se combate alienarea și pierderea treptată a capacității creatoare a omului, fenomene ce se manifestă pe plan general social.

Întreaga istorie a civilizației se întemeiază pe relațiile dintre om și mediul său înconjurător. Omul a învățat mai întîi observînd natura și apărîndu-se, în lupta cu fiarele ce le vîna, cu intemperiile, cu foamea etc. Raporturile cu ambianța naturală au fost însă de la început dominate de poziția activă a omului. El a încercat să transforme lumea în folosul său, ceea ce a devenit elementul motor permanent al dezvoltării civilizației. În acest proces grandios creația primului obiect — *unealta* — are o însemnătate atît de mare, încît constituie unul din factorii fundamentali ai antropogenezei înseși. « Înainte ca prima cremene să fi fost transformată cu ajutorul mîinii omenești în cuțit — spune Friederich Engels — trebuie să se fi scurs atîta vreme, încît, în comparație cu ea, perioada istorică pe care o cunoaștem pare neînsemnată. Dar pasul hotărîtor fusese făcut, *mîna devenise liberă* și acum putea să dobîndească tot mai multă dibăcie, iar flexibilitatea mai mare căpătată odată cu aceasta, era transmisă urmașilor și sporea din generație în generație. Așadar, mîna nu este numai organul muncii, *ci totodată produsul ei* ».

Iar marele lingvist argentinian contemporan, Luis J. Prieto, după ce arată că: « Există temeiuri să credem că omul și unealta sînt două fenomene indisolubil legate și că, dacă a fost nevoie de om pentru a crea unealta, numai creînd-o omul a devenit ceea ce este », demonstrează mai departe că: « Unealta, nu numai că dă omului putința de a acționa asupra lumii exterioare, de a o supune nevoilor sale, [. . .] dar ea îi mai și furnizează omului și clase de obiecte, adică *concepte*, de care se servește inteligența sa pentru a înțelege lumea exterioară, pentru a o *concepe* ».

În relația fundamentală dintre om și *environment*, obiectele au început să capete o însemnătate din ce în ce mai mare, devenind o manifestare specifică a constituției umane, psihofizice. Iar impactul « lumii obiectelor » de azi, a acestei « a doua lumi », asupra omului, felul în care ea poate determina modul de viață, este covîrșitor. Dar raporturile dintre om și obiect pot fi de două feluri: primul, cînd obiectul se află în poziția sa firească, pentru care a fost creat, poziție complementară, prelungind și perfecționînd capacitățile umane; și al doilea, cînd obiectul devine antiteză, un corp străin, nociv, ostil omului. Ultima poziție a obiectului, antagonică față de om, se produce în cazul cînd formele înșeală funcțiile fundamentale umane, cînd obiectele « mint », fiind lipsite de integritate vizuală sau de autenticitate, de sinceritate și de anvergură, constituind, în ultimă analiză, unul din principalele izvoare ale *alienării*.

Iată de ce « Minciuna formelor » — împotriva căreia clama arhitectul belgian Henry van de Velde încă la finele veacului trecut — capătă azi, cînd lumea obiectelor atinge o amploare uluitoare, un caracter alienatoriu atît de grav.

La eliminarea unor astfel de primejdii pot contribui substanțial *designerii*, modelatorii întregului mediu ambiental, prin înlăturarea antitezelor, prin regăsirea integrității și a adevărului formal, prin restabilirea raportului firesc dintre forme și funcțiile umane fundamentale.

Pentru toate acestea este însă nevoie, înainte de toate, de un nou tip de educație vizuală, care să-i învețe a citi just formele, culorile și relațiile lor cu spațiul ambiant, atît pe viitorii *designeri* și pe viitorii lor colaboratori: ingineri, tehnicieni, ergonomiști, economiști, psihologi, specialiști în *public relations* etc., cît și, mai ales, pe cei ce folosesc ambianța și consumă produsele industriei, obiectele în general, adică masele largi populare.

Or, din păcate, pedagogia modernă se întemeiază mereu mai mult pe abstracții ! Învățăm să citim cuvinte, să vehiculăm doar cu noțiuni, cifre și simboluri, pierzînd total, sau aproape total, capacitatea de a gîndi vizual. Dar acest tip de concepție a lumii — gîndirea vizuală — reprezintă o modalitate fundamentală de cunoaștere, precum și principala sursă a creativității umane. Pedagogia secolului nostru a renunțat în cea mai mare măsură, în liceu și în universitate, la potențialul vizual ca mijloc cognitiv direct.

« În consecință — spune psihologul american Rudolph Arnheim — învățămîntul european s-a preocupat mai ales *de cuvinte și de numere*. În școlile noastre, cititul, scrisul și aritmetica sînt studiate ca materii ce îndepărtează pe copii de experiența strict senzorială, îndepărtare ce se intensifică în anii de liceu și de universitate, *pe măsura creșterii nevoii de cuvinte și de numere*. Învățămîntul nu se mai sprijină realmente pe toate facultățile esențiale ale spiritului uman, decît în grădinițele de copii sau în primele clase elementare; după aceea, astfel de metode naturale sînt abandonate, în măsura în care ele sînt socotite ca un *obstacol la ucenicia abstracției*. [. . .] Privați de facultățile lor mintale cele mai prețioase, printr-o educație parțială, milioane de adulți își duc viața așternînd pe hîrtie cuvinte și numere; ei mînuiesc obiecte pe care nu le văd nici o dată și conduc operații printr-un dispozitiv mecanic sau de la distanță ».

În regresul capacității de gîndire vizuală a oamenilor, în abstractizarea mereu mai puternică a sistemului de educație — fenomene caracteristice lumii capitaliste — se și află originea acelei concepții nocive după care artele sînt doar un mijloc de agrement.

Principial potrivnică acestor concepții eronate — acționînd în cerc vicios: de la pierderea contactului nemijlocit al gîndirii vizuale la « minciuna formelor » și viceversa — concepția noastră despre educația artistică presupune efortul constructiv, clar orientat în direcția unui tip superior de propedeutică vizuală, efort în care se înscriu și sugestiile de față.

Ciclul, ce ar începe încă din primii ani ai copilăriei, ar urmări mai întîi o adevărată gramatică a vederii, sistem elementar de educație vizuală întemeiat, în cea mai mare parte, pe dorința copilului de JOC. Prin diferite și cît mai ingenioase metode specifice, în care jocul constituie centrul acțiunilor, s-ar urmări o citire a formelor și culorilor în spațiu, stimulîndu-se, rînd pe rînd sau pe grupe, anume însușiri ale copiilor: îndemînarea, puterea de observație, de analiză, capacitatea perceptivă și calitatea percepțiilor, clasarea lor, puterea de concentrare, spiritul de coordonare, răbdarea și perseverența ș.a.m.d.

Temele propuse ar avea drept țel mai ales evidențierea relațiilor dintre formă, culoare și lumină, în ambianța generală spațială, evidențiindu-se contrastele și acordurile în raporturi: ordine, unitate, armonia proporțiilor, ritm și alternanță, simetrie și disimetrie, suprafețe lucioase și mate, catifelate și rugoase, culori închise și deschise, calde și reci, tonuri pure și tonuri rupte, forme rectangulare și forme sinuoase, forme moi și forme tari etc. etc.

Chiar de la cele mai elementare trepte ale acestui sistem de educație vizuală copilul ar trebui să aibă conștiința dublului țel urmărit, jocul și finalitatea practică: joaca cu cîteva forme geometrice date realizează un cocoș, din bețe și nasturi colorați se pot face flori, din elemente de « baukasten » se pot face construcții ș.a.m.d.

Pe o treaptă imediat următoare — școala elementară — gramatica vederii ar urmări observarea elementelor din care sînt compuse formele, atît în ambianța naturală, cît și în lumea obiectelor. Ceea ce ar însemna descompunerea corpurilor pentru înțelegerea elementelor primare ce le compun, pentru cunoașterea structurilor interne și a legăturii lor funcționale cu anvelopa exterioară, ajungîndu-se apoi, la finele cursului elementar, chiar la începerea însușirii morfologiei formelor. Studiul morfologic s-ar continua în școlile medii, prin cunoașterea legilor formale și a aplicării lor în natură și în lumea obiectelor, ajungîndu-se pînă la acceptia conceptului de formă în sine.

Concomitent, de pe treptele inferioare ale sistemului și însoțind mereu educația vizuală, trebuie începută practicarea unor meșteșuguri, pentru transpunerea în obiecte utilitare sau artistic funcționale a cunoștințelor formale căpătate. Educația meșteșugărească, branșată pe o justă educație vizuală a copiilor, ar reprezenta și o bază necesară însușirii, mai tîrziu, treptat, a tehnicilor moderne cele mai avansate.

Treptele următoare ale educației vizuale, în școala medie și liceu, ar trebui să urmărească cu țeluri mari:

— corelația formelor cu expresia lor matematică și geometrică;

funcțională;

— analiza nașterii și compoziției formelor în ansambluri: arhitecturale, artistice, tehnice, industriale, biologice, naturale în general etc.

Un alt capitol al educației vizuale ar continua prin aplicarea cunoștințelor căpătate în:

— studiul istoriei evoluției formelor, corelate cu evoluția tehnicii și a nevoilor funcționale, precum și cu evoluția concepțiilor generale gnoseologice;

— integrarea morfologiei formale, cunoscută în primele stadii ale sistemului, în sinteza artelor și a întregului mediu ambiant;

— analiza nașterii și evoluției modalităților în care omul a perceput și percepe spațiul, lumina și culoarea, din următoarele puncte de vedere: relațiile raționale și cele iraționale, relațiile funcțional-utilitare și funcțional-estetice, cunoașterea științifică a cosmosului (de la infra- pînă la macrocosmos) etc.

Ultimul capitol al sistemului propus, ce s-ar situa pe treptele învățămîntului superior, s-ar ocupa de educația utilizării formelor, culorilor și compoziției în ansamblul spațial al *environmentului*. El ar putea presupune două mari stadii:

— exerciții de trecere de la bi- la tridimensionalism și de la nonculoare la culoare și

— studiul construcțiilor spațiale propriu-zise, într-o primă fază statică și apoi într-a doua, cinetică sau cinetico-luministă.

Cele mai înainte expuse nu reprezintă, firește, decît idei generale, ce pot constitui puncte de discuție pentru o viitoare dezbatere. Dar, pentru ca o astfel de viitoare confruntare de păreri să fie cît mai amplă și mai rodnică, ea ar trebui să se întemeieze pe rezultatele unor experiențe.

PAUL CONSTANTIN

* Vezi și articolele « Impactul social al *design*-ului mai trebuie dovedit? » în nr. 6 din 1975 precum și « Schița unui plan de dezvoltare a designului » în nr. 7 din 1975.

L. MOHOLY-NAGY

Un nou instrument al viziunii

În* arta fotografică avem la dispoziție un instrument de reproducere excepțional. Dar arta fotografică reprezintă mai mult decît atît. În zilele noastre este pe cale de a aduce (optic vorbind) ceva cu totul nou pe lume. Elementele specifice artei fotografice pot fi izolate de complicațiile adiacente, nu numai teoretic, ci și practic, în existența lor concretă.

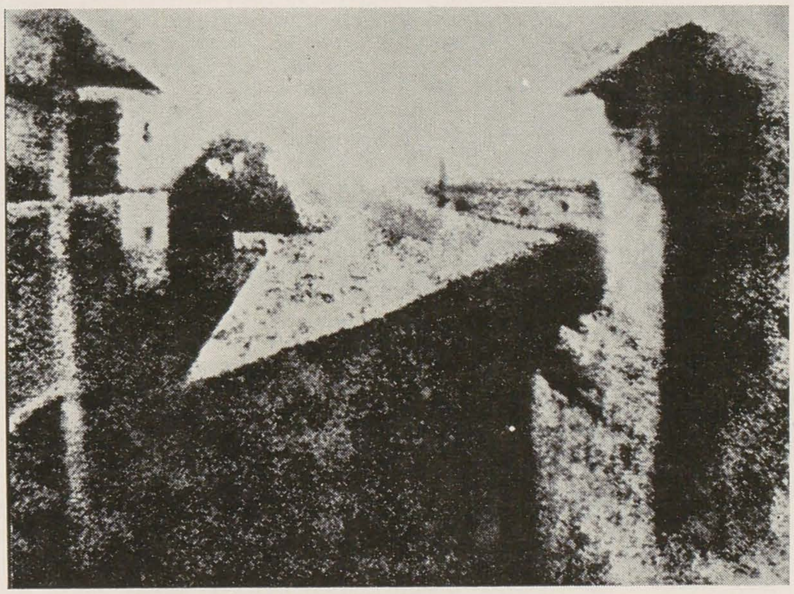
Esența artei fotografice

Fotograma sau redarea formelor produse de lumină în absența aparatului, care întruchipează esența procesului fotografic, constituie adevărata cheie a acestei arte. Ne permite să fixăm pe o coală de hîrtie fotosensibilă arabescurile luminii fără ajutorul vreunui aparat. Fotograma deschide perspectivele unei morfoze care pînă acum era complet necunoscută, guvernată de legi optice care-i sînt proprii. Este mediul cel mai dematerializat pe care îl controlează această nouă viziune.

Ce este calitatea optică

Odată cu dezvoltarea fotografiei alb-negru, s-a dezvăluit pentru prima dată jocul de lumini și umbre ; grație acesteia au început să fie folosite cu o știință care depășea sfera teoriei pure. (Impresionismul în pictură poate fi privit ca o realizare echivalentă.) Răspîndirea iluminatului artificial (mai bine zis a electricității) și puterea de a-l regla au dus la o folosire crescîndă a sursei de lumină și a umbrelor subtil gradate ; datorită acestora s-a ajuns la o conturare mai precisă a suprafețelor și la intensificări optice mai fine. Această diversificare a nuanțelor este unul dintre « materialele » de bază ale formalismului optic; și acest lucru rămîne valabil și dacă trecem dincolo de sfera valorilor de alb-negru-gri și ne obișnuim să gîndim și să lucrăm în domeniul culorilor.

Atunci cînd culoarea pură este juxtapusă altei culori pure, cînd un ton se opune altui ton, efectul care rezultă de obicei este o puternică impresie decorativă de afiș. Pe de altă parte, folosirea acelorași culori în combinație cu tonurile lor intermediare va destrăma efectul de afiș, creînd o impresie mai delicată și caldă. Prin reproducerea în alb-negru a obiectelor colorate, fotografia ne-a permis să sesizăm cele mai subtile nuanțe valorice atît pe scara griurilor cît și pe cea cromatică: nuanțe care reprezintă o calitate nouă (dacă ne raportăm la standardele anterioare), neatinsă pînă acum în expresia optică. Acesta este, desigur, unul din elementele posibile. De la acest punct trebuie să începem să ne însușim proprietățile lăuntrice ale artei fotografice, să ne preocupăm mai mult de funcția artistică a expresiei decît de funcția reproductivă a reprezentării.



NICÉPHORE NIEPCE: Prima fotografie din lume, 1826

O tehnică sublimată

În reproducere — considerată ca fixarea obiectivă a aparenței unui obiect — întîlnim aceleași progrese și metamorfoze radicale comparativ cu reprezentările optice cele mai răspîndite, ca și în redarea directă a formelor produse de lumină (fotograme). Aceste realizări concrete sînt bine cunoscute: perspective panoramice, interceptări simultane, reflecții, penetrații eliptice etc. Coordonarea sistematică deschide un cîmp nou reprezentării vizuale, care face posibilă realizarea de noi progrese. De exemplu, faptul că sîntem capabili să înregistrăm reperări precise ale obiectelor chiar și în cele mai dificile situații, într-o sutime sau miime de secundă, reprezintă o lărgire considerabilă a posibilităților optice de reproducere. Într-adevăr, acest progres al tehnicii echivalează cu o transformare psihologică a vederii* de vreme ce finețea lentilei și exactitatea infailibilă a puterii sale de reproducere ne-au exersat capacitatea de receptare la un nivel al percepției vizuale care poate cuprinde instantaneele ultrarapide și măririle de un milion de ori ale dimensiunilor utilizate în fotografia microscopică.

Noua viziune

Toate interpretările de pînă acum ale fotografiei au fost influențate de conceptele estetico-filosofice care delimitau pictura. Acestea au fost multă vreme considerate ca fiind valabile și în cazul practicii fotografice. Pînă acum fotografia a rămas într-o relație de dependență destul de rigidă față de formele tradiționale ale picturii și, ca și pictura, a trecut prin etapele succesive ale diferitelor « isme » ale artei, deși acest lucru nu a fost cîtuși de puțin în favoarea ei. În general, noile descoperiri nu pot fi menținute cu impunitate în mentalitatea și practica unor perioade depășite. Cînd se întîmplă acest lucru, orice activitate productivă este zădărnicită. Acest fapt s-a dovedit din plin în fotografie, care nu a dat rezultate cu adevărat valoroase decît în acele domenii în care, ca și în activitatea științifică, a fost folosită fără veleități artistice. Numai aici s-a dovedit capabilă de a iniția o dezvoltare originală sau specifică.

În această privință trebuie să fie cît se poate de clar că nu are nici o importanță dacă fotografia produce « artă » sau nu. Numai legile sale proprii, și nu opiniile criticilor, vor da singura dimensiune valabilă a valorii sale viitoare. Este un fenomen aproape fără precedent ca ceva atît de « mecanic » cum este fotografia, privit cu dispreț din perspectiva artistică sau creatoare, să cîștige puterea pe care o are și să devină una dintre formele fundamentale de reprezentare vizuală obiectivă în mai puțin de un secol de evoluție. Înainte vreme pictorul își impunea perspectiva sa proprie asupra veacului. E suficient să ne amintim felul în care ne uitam la un peisaj și să-l comparăm cu modul în care-l receptăm acum ! Să ne gîndim și la conturările incisive ale portretelor realizate de aparatul fotografic contemporanilor noștri, portrete care redau atît de exact urzeala porilor și a ridurilor, sau o vedere aeriană a unui vapor pe mare alunecînd printre valuri care par încremenite în lumină, imaginea mărită a unei țesături sau granulația delicată a unui lemn obișnuit tăiat de ferăstrău ; de fapt orice lucru aparținînd gamei de minunate detalii structurale, textura sau « factorul » oricărui obiect ales la întîmplare.

Noua receptare a spațiului

Prin fotografie putem participa și la noi receptări ale spațiului, realizînd aceasta încă și mai mult prin film. Cu ajutorul lor și al noii școli de arhitectură, am ajuns la o extindere și o rafinare a perceperii spațiului, la înțelegerea unei noi culturi spațiale. Grație fotografului, omenirea a dobîndit capacitatea de a vedea mediul înconjurător și propria existență cu alți ochi.

Realizarea supremă

Dar toate acestea sînt caracteristice izolate, realizări independente, care nu sînt întru totul diferite de cele ale picturii. În fotografie trebuie să învățăm să căutăm nu « pictura »,

* Articol scris în 1932 și publicat prima dată în revista *Telehor* (Brno, 1936). Republicat cu acordul d-nei Sibyl Moholy-Nagy.

* Helmholz spunea elevilor săi că dacă un optician ar izbuti să construiască un ochi uman și i l-ar aduce ca să-și spună părerea ar fi nevoit să afirme: « Iată o ispravă de cîrpaci ».

nu tradiția estetică, ci un instrument ideal al expresiei, un mediu de sine stătător al educației.

Serii (secvențe de imagini fotografice ale aceluiași obiect)

Nu există formă mai surprinzătoare și în același timp mai simplă în alcătuirea sa naturală și organică decît seria fotografică. Aceasta reprezintă consecința logică a fotografiei. Seria nu mai este o « pictură » și nu i se poate aplica nici unul din canoanele esteticii picturale. Aici imaginea separată își pierde identitatea și devine un detaliu de ansamblu, un element structural esențial al întregului care este obiectul însuși. În înlănțuirea părților sale separate, dar inseparabile, o serie fotografică animată de o finalitate proprie poate deveni o armă extrem de puternică sau cel mai duios poem liric. Adevărata semnificație a filmului va apărea mult mai tîrziu, într-un veac mai puțin confuz și dezorientat ca al nostru. Premisa acestei revelații este, desigur, sentimentul că o cunoaștere a fotografiei este la fel de importantă ca și cunoașterea alfabetului. Analfabeții viitorului vor fi la fel de neștiutori în privința aparatului de filmat ca și a condeiului.

Relația spațio-temporală și fotograful

Una* dintre cele mai mari surprize pentru cei care studiază fotografia este descoperirea că aceasta urmează exact aceleași tendințe ca și alte forme de expresie creatoare. Fotografia este determinată de orientările tehnice, științifice și sociologice actuale și de relațiile dintre ele. Fiindcă aceste relații nu sînt evidente pentru toată lumea, se impune să analizăm această afirmație și să-i lămurim, prin exemple, sensul. Ar deveni mai clar atunci că întîmplările și acțiunile care alcătuiesc modelul existenței noastre sînt mai legate între ele decît se crede de obicei și că este greșit să considerăm fotografia numai sub aspectul ei mecanic, ca un miracol al tehnicii. O astfel de analiză ar putea să elimine discuția destul de pasionată dacă fotografia reprezintă o artă sau nu. Și anume: dacă fotografia oferă cu mijloace proprii o formulare autentică a elementelor supuse timpului, atunci realizează ceva în plus pe lîngă aspectul său mecanic. În al doilea rînd, dacă teza interdependenței este valabilă, atunci fotografia este nu numai capabilă de a fi influențată de alte elemente, dar are posibilitatea de a le influența la rîndul său. În al treilea rînd, se poate dovedi că putem produce același conținut cu ajutorul fotografiei ca și în cazul altor mijloace de expresie. În al patrulea rînd, avantajul reproducerii depinde de capacitatea omului, de voința și măiestria sa.

Aspectele mecanice ale fotografiei au schimbat deja procedeele noastre de a cuprinde un obiect sub raportul structurii, texturii și suprafeței sale și ne-au pus într-o nouă relație cu lumina și spațiul. Dar la ce ne pot folosi aceste noi experiențe, cum să le ordonăm și să le adaptăm vieții noastre? Acest lucru s-ar putea realiza doar prin inițiativa umană, prin gîndirea și afectivitatea bazate pe un nou principiu: integrarea. Astăzi integrarea reprezintă încercarea de a scăpa de iresponsabilitățile unei existențe strict specializate. O specializare timpurie duce la o perfecționare mecanică, fără experiența revitalizatoare a altor valori fundamentale. Veacul nostru specializat se bazează pe o multitudine de informații care bombardează fără încetare individul prin presa zilnică, reviste, radio și cinematograf. Dar tragedia este că, pe măsură ce cunoaște mai mult în acest mod superficial, este mai incapabil să înțeleagă, deoarece nu a fost învățat să coreleze și să integreze informațiile răzlețe și întîmplătoare. Și fotografia fără corelarea cu alte domenii se reduce doar la un asemenea serviciu izolat de informare.

Fotografia, despre care vorbim, de obicei, înseamnă realizarea unor imagini cu un aparat fotografic. Unul dintre rezultatele evidente este proiectarea spațiului în plan exprimată prin valori de alb-negru și gri.

Dar ce este spațiul? Răspunsul la această întrebare poate revela valoarea potențială a fotografiei în procesul integrării cu alte activități. Una dintre metodele de a defini spațiul este de a arăta modul în care se articulează. Fiecare perioadă a culturii umane a elaborat o concepție spațială. Astfel de concepții spațiale erau folosite nu numai pentru adăpost, dar și pentru joc, dans, luptă, într-un cuvînt pentru controlarea vieții în toate detaliile sale. O nouă concepție spațială s-a născut în primul rînd datorită noilor materiale și construcțiilor introduse de revoluția industrială. Avînd însă în vedere faptul că tehnologia se datorează noilor descoperiri științifice din fizică, chimie, biologie, fiziologie, sociologie etc., toate aceste elemente trebuie luate în considerare cînd vorbim despre noua concepție despre spațiu. Am putea spune că această nouă concepție despre spațiu este succesorul legitim al unei tradiții spațiale astăzi secătuite. Astfel, arhitectura (menționată aici ca una dintre expresiile spațiale cele mai ușor de recunoscut) a devenit mai curînd o juxtapunere de încăperi decît o articulare a spațiului.

Istoria spațiului articulat depinde de perceperea dimensiunilor: una, două trei și chiar mai multe.

Grandoarea unui templu egiptean putea fi receptată mergînd spre fațadă de-a lungul unei linii drepte, pe aleea sfinxului. Mai tîrziu, arhitectul grec al Partenonului a proiectat accesul spre templu în așa fel încît vizitatorii trebuiau să înconjure colonadele dinspre intrarea principală. În acest mod a fost creat accesul bidimensional. Catedrala gotică articula interiorul într-un mod foarte ingenios. Spectatorul era plasat în mijlocul unei rețele spațiale de naosuri, cafasuri etc. și astfel era pus în situația de a realiza o înțelegere rapidă a valorii lor. Renașterea și barocul au adus omul în contact mai direct cu interiorul și exteriorul unei clădiri. Arhitectura a început să facă parte din peisaj, și peisajul a fost modelat în funcție de arhitectură. Fotografia poate să înregistreze aceste schimbări cu o exactitate destul de mare și ne poate ajuta să refacem concepția spațială a trecutului. În ultimii o sută de ani putem găsi un număr imens de fotografii bazate pe redare fidelă, iar în ultimele două decenii reprezentările spațiale au cîștigat mult în conștientizarea abordării. În afara unor reprezentări directe, putem observa încercări de a dezvălui delicatele articulații ale spațiului formate adesea din elemente aflate într-o perspectivă pierdută la orizont sau din elemente liniare, ca în cazul structurilor arhitecturale și al copacilor desfrunziți, sau cu un prim plan difuz și cu subdiviziuni precis organizate înspre fundal.

În veacul aerostatelor și al avioanelor, arhitectura poate fi concepută nu numai frontal sau lateral, ci și de sus. Astfel încît perspectiva păsării și perspectiva opusă, a broaștei sau a peștelui, au devenit o experiență cotidiană. Acest lucru introduce ceva extraordinar, aproape indescriptibil în viața noastră. Arhitectura nu mai apare ca o structură statică, ci, dacă ne gîndim la avioane și automobile, arhitectura trebuie legată de mișcare. Aceasta îi schimbă în întregime aspectul astfel încît se impune o nouă congruență formală și structurală cu acest nou element, *timpul*. Rezultă o diferență sensibilă între experiența vizuală a unui pieton și cea a unui șofer. Pentru șoferul unui automobil, de exemplu, obiectele îndepărtate pe care pietonul nu le percepe încă intră în relație.

Știm cu toții că înfățișarea unui obiect se modifică cînd trecem în viteză pe lîngă el. Viteza mare face imposibilă perceperea detaliilor nesemnificative. Astfel se naște un nou limbaj al orientării și comunicării spațiale la care fotografia aduce o contribuție activă. Un fenomen similar poate fi observat în sfera publicității, în special în realizarea afișelor. În 1937, Jean Carlu, unul dintre cei mai buni creatori francezi de afișe, a făcut o experiență. A așezat două afișe pe două benzi rulante care se mișcau cu viteze diferite. Primul afiș de Toulouse-Lautrec, datînd cam din 1900, se deplasa cu opt mile pe oră, aproximativ cu viteza unei briște trase de un cal. Celălalt, un afiș contemporan, se deplasa cu 50 de mile pe oră, viteza unui automobil. Ambele afișe puteau fi citite cu ușurință. După asta, Carlu a accelerat viteza afișului de Toulouse-Lautrec pînă la 50 de mile pe oră, și la această viteză afișul se încețoșa complet. Implicațiile sînt evidente. Un nou punct de vedere în artele grafice reprezintă consecința firească a acestei vîrste a vitezei. Viteza însăși poate deveni subiectul unei analize vizuale. Și în acest caz aparatul de fotografiat este prezent. Știm nenumărate instantanee redînd mișcări rapide, scene sportive, sărituri etc.; pe de altă parte putem urmări deschiderea mugurilor și alunecarea norilor surprinse în momente diferite; un efect similar se poate obține prin expuneri prelungite ale obiectelor în mișcare, străzilor și caruselelor. Profesorul Harold Edgerton de la Institutul tehnologic din Massachusetts a realizat o nouă formă de fotografie a vitezei cu ajutorul stroboscopului. Relația dintre variațiile vitezei componentelor i-a sugerat îmbunătățiri ale mișcării croselor de golf, a turbinelor, a roților turnante și a altor tipuri de mecanisme.

Aceste imagini sînt rezultatele neobișnuite ale juxtapunerii componentelor statice ale mișcării care pot fi analizate în fiecare unitate spațio-temporală. Asemenea fotografii ale vitezei sînt de dată recentă, dar asemănarea lor cu pictura futuristă este izbitoare, reprezintă de fapt reeditarea ei exactă; de exemplu « Viteza » de Balla, 1913, cunoscutul tablou al lui Marcel Duchamp « Nud coborînd pe scară », 1912, ne relevă aceeași juxtapunere de componente încremenite ale mișcării. [. . .] Dimensiunea spațio-temporală este acum noua bază pe care va trebui să fie construit edificiul gîndirii și activității viitoare. Artele contemporane, schimbările rapide care se produc în mediul înconjurător prin invenții, mecanizare, radio și televiziune, electronică, reprezentarea fenomenelor luminoase și a vitezei ne ajută să-i presimțim existența și semnificația.

Racordînd diferite nivele spațio-temporale, vom descoperi că reflecțiile și răsfrîngerile transparente ale unei străzi circulate în ferestrele automobilelor sau magazinelor aparțin aceleiași categorii. În reprezentarea fotografică ele apar de obicei ca suprapuneri. În această accepție, răsfrîngerile înseamnă variabilitatea viziunii, identificarea mai puternică a percepțiilor interioare și exterioare.

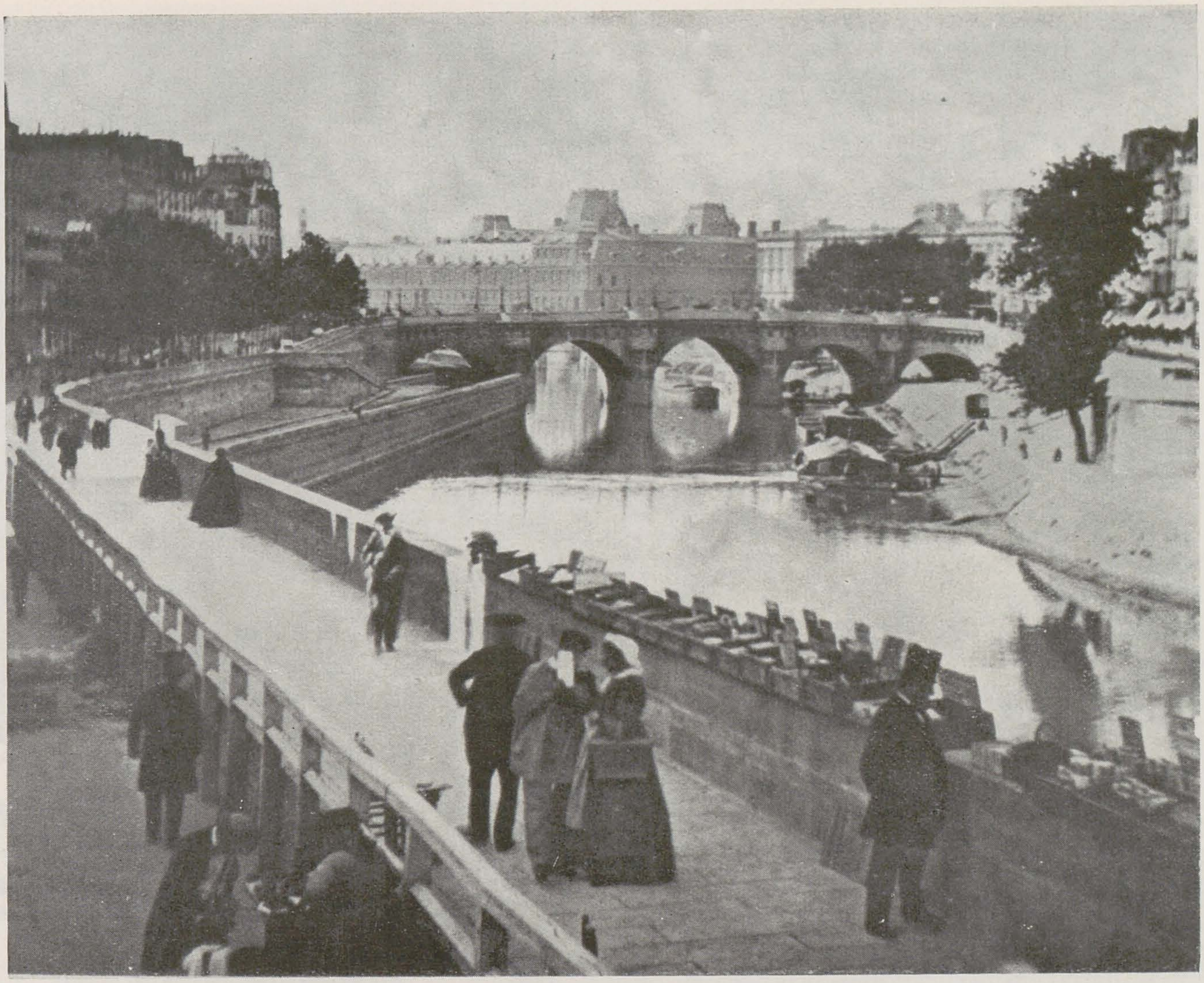
Cu acest instrument al gîndirii multe alte fenomene (visele, de exemplu) pot fi explicate ca articulații spațio-temporale. În vise există o întrepătrundere caracteristică a întîmplărilor izolate într-un tot coerent. Suprapunerea imaginilor, așa cum apare frecvent în filme, poate fi folosită ca o formă de reprezentare a viselor și, în acest fel, ca un sinonim spațio-temporal.

Fotomontajul, un procedeu folosit adesea în publicitate, recurge la o tehnică foarte asemănătoare. Decupajele și asamblarea părților sînt aplicate aici pe o suprafață statică. Efectul este cel al unei scene autentice, un tablou sinoptic al acțiunilor produse de elemente spațio-temporale, care la origine erau izolate, juxtapuse și îmbinate armonios.

Cunoașterea cîtorva din numeroasele încercări de vizualizare spațio-temporală ne-ar putea ajuta să clarificăm arta filmului. Filmul mai mult ca orice îndeplinește cerințele unei arte vizuale spațio-temporale. Am putea spune că filmul poate fi folosit astăzi chiar și pentru articulări foarte subtile de concepte spațio-temporale. [. . .] *Astăzi problema temporală este legată de cea spațială și implică, pentru noi, toate elementele cunoașterii din epoca noastră.* Ne angajează toate facultățile într-o reorientare a cineticii, mișcării, luminii, vitezei. Schimbările permanente de lumină, materie, energie, tensiune și poziție sînt corelate aici într-o formă inteligibilă. [. . .]

Traducere de ALINA CLEJ

* Articol apărut în *Anuarul* american al fotografiei (1942).



Le Quai des Grands Augustins — Paris, dagherreotipie, 1858

CAMILLE COROT: Podul din Mantes, pictură în ulei, 1868—1870

EDOUARD MANET: Dejun în atelier, pictură în ulei, 1863—1869

Cutia fotografică este una din încercările tehnologice de modelare a funcțiilor sau activităților umane. Important pentru artist este că efortul tehnologic (concretizat în benzi rulante, calculatoare, instalații de transmisie sonoră sau de televiziune, mașini care fac mașini) este în intenție umanist, tot așa cum « zeii » greci erau pe măsura omului. În plus, cunoștințele științifice aduc și o nouă evaluare a mecanismelor proprii omului — astfel Dali, care își denumește creierul calculatorul său electronic moale. « Mulți pictori subestimează importanța perspectivei », scrie Piero della Francesca. « Afirm că prin cuvîntul ,,perspectivă'' înțeleg lucruri care sînt văzute la o distanță oarecare și care sînt reprezentate în cadrul unor anumite planuri date. Mai departe, aceste lucruri sînt micșorate proporțional, în funcție de distanțe. [. . .] Și cum pictura nu este nimic altceva decît o reprezentare de suprafețe și corpuri solide [. . .] eu susțin că (perspectiva) e o necesitate ». Deja cînd Piero ne vorbește de « liniile care pornesc din extremitățile obiectelor și se opresc în ochi », sau cînd citim în Alberti de Intersector și de piramidele visive, observăm că perspectiva era un « mecanism », așa cum bine se vede în desenul lui Dürer, în care obiectul, fie el și un om, e legat prin fire de planul transparent al tabloului și apoi de vizorul pe care se sprijină arcada ochiului. La Brunelleschi « punerea în scenă » e și mai complicată: chiar unde a stat Brunelleschi cînd l-a pictat, în piața Domului în Florența, ochiul privea printr-un tub fixat în spatele punctului principal de vedere al unei reprezentări a Baptisteriului, o oglindă ținută cu brațul întins, în care se vedeau cerul și restul clădirilor într-o imagine integrată picturii (și inversată lateral, ca în fotografie !). Perspectiva funcționa în această concepție, pentru un singur om, dintr-un singur punct. În « O practică geometrică numită pantometria » (Londra, 1571), Leonard Digges descrie, într-un mod similar definiției perspectivei a lui Piero della Francesca, un fenomen produs de sistemul telescopic de lentile (adică esența opticii fotografice): « Prin aceste două feluri de sticle — concav și convex, parabolice — puse în unghiul necesar (coaxiale), poți nu numai să separi o întreagă regiune, să-ți reprezinți dinaintea ochiului imaginea vie a oricărui oraș, sat etc. și asta într-un spațiu cît de mic sau mare îl vei prescrie, dar de asemenea să mărești și să dilați fiecare parcelă din această imagine astfel că unde la prima impresie un întreg oraș se prezenta atît de mic și compact că nu puteai discerne vreo diferență între străzi, prin schimbarea între ele a pozițiilor lentilelor vei putea mări orice casă, cameră, încît vei discerne orice fleac sau vei citi orice scrisoare stînd acolo deschisă, simplu ca și cum ai fi acolo

Şi nu e decît o ironie a istoriei faptul că, în momentul cînd reprezentarea realității devenise obiectivă și, prin urmare, fotografică, mecanică, un strălucit parizian, Manet, care vroia să facă realism, a fost împins de geniul său excepțional să readucă arta la funcția ei de creatoare de imagini.

LIONNELLO VENTURI
De la Manet la Lautrec

Anonim: H. de Balzac, daghereotipie, cca 1842

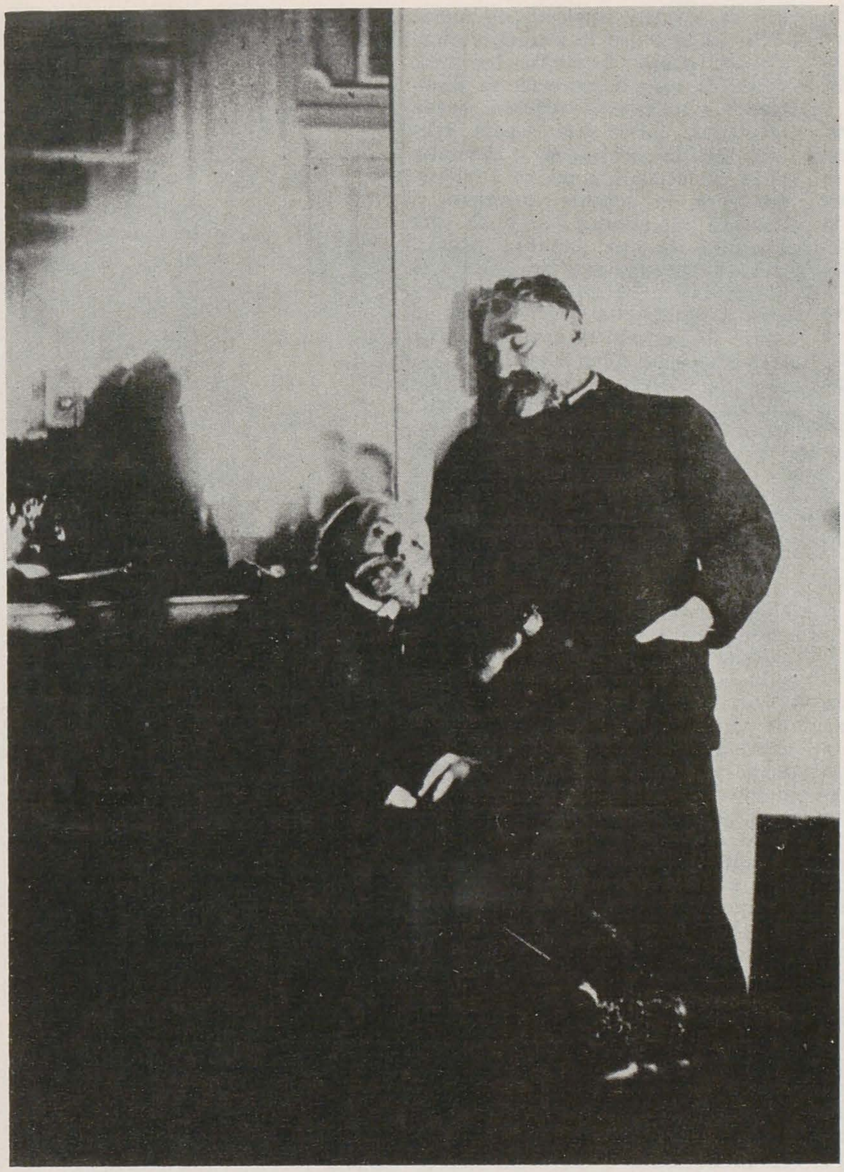
prezent cu corpul, deși ești atît de departe încît ochiul liber abia poate vedea » (Gernsheim, « History of Photography », London, 1955). Un sistem fantastic de vizare și de alegere a unei distanțe focale (ca să folosesc termeni de fotografie) folosea Poussin, după cum aflăm de la Antoine Leblond de Latour (scrisoare către un prieten, Bordeaux, 1669). Își făcea manechine și obiecte la scara normală, le îmbrăca cu draperii ude, le așeza pe o planșetă, le compunea în adîncime și în lățime, făcea deci moutonnage-ul figurilor (alegînd un unghi de privit larg sau îngust) corespunzînd în fotografie obiectelor mareangular și tele. Apoi închidea planșeta într-un cub, în pereții căruia făcea ferestre pentru ca pe figuri să cadă aceeași lumină ca în locul unde trebuia să fie pus tabloul, și, în sfîrșit, o ultimă gaură « pe care o închidea cu ochiul său », cu care privea pe acolo pentru a-și desena pînza.

Joseph Nicéphor Niepce, inventatorul fotografiei, un pasionat al cercetărilor științifice, nedotat însă și ca meșteșugar artist, era un om de o energie și perseverență ieșite absolut din comun: la 51 de ani, în 1816, începe să experimenteze imprimarea luminii solare într-o cutie optică numită « cameră obscură », folosită pînă atunci de artiști (printre alții și de Goethe), și timp de 10 ani are numai eșecuri. La 61 de ani, în 1826, obține prima fotografie — « Vedere pe fereastră » — 20/16,2 cm, realizată cu bitum, expunerea fiind de aproximativ 8 ore și cu un obiectiv mareangular care a dat o ușoară curbură ramelor ferestrei. În continuare Niepce a căutat să scurteze durata expunerii fără să reușească și fără să renunțe. Toată această muncă cu substanțele chimice, cu acest fenomen al « actinismului » — reacția la lumină — este absolut legată de celelalte tehnici ale gravurii. Niepce pleca de la litografie, care seamănă aproape pînă la identitate cu fotografia: gradul de diluare a acizilor nitrici și arabici se înscrie într-o curbă grafică cu un vîrf aproape insesizabil, dincolo de care piatra se îneacă în cerneala grasă, sau, dincoace, nu prinde grăsime, e sensibilizată sau e desensibilizată. Daguerre este cel care a descoperit cum se poate scurta expunerea, care dura cît fotosinteza plantelor. El lucra cu plăci de argint, a căror suprafață era atacată de iod, apoi fixa imaginea spălînd sărurile neactinizate cu apă sărată. Într-o zi a descoperit că la o expunere doar de o jumătate de oră se formează o imagine latentă, invizibilă, care apare la un nou atac, cu vapori de iod, ceea ce se cheamă developare. Deci se obține o mărire a efectului, la o micșorare a cauzei, fapt caracteristic fotografiei și care demonstra subtilitatea cu care trebuia lucrat.

(urmare în pag. 18)

DEGAS: Autoportret cu Zoe, fotografie, 1890

DEGAS: Autoportret cu Bartholomé, rue Victor Massé, fotografie, 1910



DEGAS: *Portretele lui Renoir și Mallarmé, fotografie, cca 1880*

DEGAS: *Autoportret în atelier, fotografie, 1912*

DEGAS: *Portret de femeie, pictură, 1861*
La Princesse de Metternich, detaliu de fotografie, 1860

Degas a înțeles, printre primii, învățămintele pe care fotografia putea să le ofere pictorului și ceea ce pictorul trebuie să se ferească de a-i împrumuta. [. . .]

Clișeele lui Muybridge făceau evidente erorile pe care toți sculptorii și pictorii le săvîrșiseră atunci cînd au reprezentat diversele aluri ale calului. S-a văzut atunci cît de inventiv este ochiul, sau mai degrabă cît de mult elaborează percepția tot ceea ce ea ne dă ca rezultat impersonal și sigur al observației. O întreagă serie de operațiuni misterioase între starea de *pete* și starea de *lucruri* ori de *obiecte* intervin, coordonează cît mai bine date brute incoerente, rezolvă contradicții, introduc judecăți formate în primă copilărie, ne impun continuități, relații, moduri de transformare pe care le grupăm sub numele de *spațiu*, de *timp*, de *materie* și de *mișcare*. [. . .]

Lîngă o mare oglindă se vede Mallarmé rezemat de perete, Renoir în față așezat pe un divan. În oglindă, în starea de fantome, se ghicesc Degas și aparatul, doamna și domnișoara Mallarmé. Nouă lămpi cu petrol, un teribil sfert de oră de imobilitate au fost condițiile acestui fel de capodoperă. PAUL VALÉRY, *Degas Dans Desen*

În asociația Niepce-Daguerre ultimul aducea un talent neobișnuit, făcea picturi cu ajutorul camerei obscure, decoruri iluzioniste la teatrele din Paris. Din 1822, asociat cu Charles Bouton, lansa Diorama, care odată mai mult unea lumea tehnicii cu cea a artei: o biserică goală era pictată pe fața ecranului în culori transparente, iar pe verso, în culori opace, oamenii. În lumina sălii teatrului, reflectată de cortină, era vizibil interiorul bisericii; fața ecranului (mare cît scena teatrului, 14 m înălțime, 20 m lățime, la 13 m de auditoriu) era apoi treptat întunecată prin stingerea luminilor (aparent cele ale zilei) și se aprindeau cele din spatele ecranului, din culise, părînd că se aprind candelabrele și că biserica se umple de oameni. Altă dioramă era o vedere a Mont-Blancului cu obiecte reale — o cabană, brazi, capre vii (la care se adaugă muzică păstorească și sunete de corn). După lansarea dagherreotipului și după marele lui succes comercial, Daguerre s-a retras la Bry-sur-Marne, unde a pictat în spatele altarului bisericii din sat o perspectivă dînd iluzia că biserica e de două ori mai lungă (Gernsheim, op. cit.).

Gîndirea științifică a acestei epoci (prima jumătate a secolului XIX) pare contaminată de o conștiință artistică. De exemplu, Arago, în « Memoriu asupra difracției luminii » — 1815: « Voi presupune că o rază de lumină solară va întîlni direct un ecran oarecare, o hîrtie albă spre exemplu. Partea de hîrtie lovită de rază, cum e de crezut, va străluci. Dar voi fi crezut dacă spun că depinde de mine să fac această porțiune luminată, complet obscură? [. . .] Acest procedeu constă în a dirija asupra hîrtiei, dar pe un drum ușor deosebit, o a doua rază luminoasă [. . .]. Cele două raze amestecîndu-se, ar părea că trebuie să producă o iluminare mai vie; îndoiala în această privință nu pare permisă; ei bine! ele se distrug cîteodată complet și se întîmplă să se fi creat tenebrele, adăugînd lumină luminii »; și tot Arago: « să presupunem că se prezintă unei oglinzi care se învîrtește de la dreapta la stînga o linie luminoasă verticală. Imaginea părții superioare a acestei linii se va forma prin raze care vor traversa un strat de apă, iar imaginea părții inferioare va rezulta din raze a căror cursă se va opera prin aer. Pe oglinda turnantă imaginea liniei va părea frîntă; ea se va compune din două linii verticale luminoase. Imaginea de sus pare mai puțin avansată decît cea de jos? Deci apare la stînga ei? Atunci lumina e un corp. Contrariul se întîmplă? Imaginea superioară se arată la dreapta celei de jos? Lumina e o ondulație! ». (« Evoluția fizicii în sec. XIX » de M. Cosmovici, Larousse, 1914).

Iată și cîteva gînduri asemănătoare ale fotografilor. Talbot, în 1848: « dacă ar fi un număr de persoane în cameră, și întuneric, nici unul nu i-ar vedea pe ceilalți; cu toate acestea, dacă un aparat fotografic ar fi plasat în direcția în care fiecare stă, i-ar lua portretul și i-ar revela acțiunile (prin admiterea razelor invizibile ale spectrului) ».

Sir David Brewster în « Stereoscopul » (Londra, 1856) indică ce se întîmplă din cauza expunerii prea lungi: « în timp ce unii joacă whist sau flecăresc, o figură feminină apare în mijlocul lor cu toate atributele supranaturalului, cu o formă transparentă, fiecare obiect sau persoană din spatele ei se vede într-un contur umbrit dar distinct ».

În 1856, așteptînd o anumită suprapunere a norilor pe soare, Le Gray a putut fotografia nori și valuri în mișcare. Altfel apa se vedea ca un fluid misterios, alb și vaporos; în 1857 Wilson a prins pufurile de fum ale tunurilor. În fine, experiențe minunate au arătat căderea unei picături într-un lichid plan, trecerea glonțului prin geam și norul de praf de sticlă lansat de șoc și apoi, după ieșire, praful de sticlă depus pe proiectil. Ca să nu mai amintim cronofotografiile lui Muybridge și Marey.

Genul fotografic și-a cercetat în profunzime semnificațiile propriului limbaj: rareori privirea « ia imagini » așa cum face aparatul foto, ochii supunîndu-se altor funcții — verbalizării, orientării în spațiu etc. Iar cînd e privită o fotografie, pare sigur că realitatea e prezentă acolo și atunci nu se dă atenție detaliilor, ci faptului « dacă seamănă ».

Prima pornire a tuturor a fost să fotografieze de la fereastră, așa cum făcuse Niepce, să recunoască casele vecinilor, crăpăturile zidurilor, fibrele lemnului, spărturile stîncilor, cutele pielii. « A crescut sentimentul misterios al unei vieți *inexplicabile*, care pulsează în fiecare lucru și spiritul uman s-a deschis instantaneu tuturor acelor valuri de simpatie absurdă, dar melancolică și patetică, pe care le-am văzut că sînt caracteristice timpurilor moderne» (Ruskin, «Pictorii moderni», 1843). Cu aparate mult mai mari decît cele uzuale astăzi, se obținea pe o suprafață de 30 pe 40 cm o definiție precisă a fiecărui amănunt din peisaj, de parcă totul ar fi fost scris și în realitate pe un singur plan.

Totuși, exigențele simbolismului și ale prerafaeliților au dus la o distanțare din ce în ce mai mare între pictură și fotografie. E semnificativ că în 1874 impresioniștii expuneau în atelierul lui Nadar, iar în 1889, cu ocazia expoziției impresioniste la Londra, fotografii desperau în a imita pictura lor.

« Ce dorim să obținem însă de la artă este ca ea să fixeze ceea ce e trecător, să explice incomprehensibilul, să dea formă lucrurilor care nu au dimensiuni, și să imortalizeze ceea ce e efemer. Tot ceea ce [. . .] avînd acel spirit și putere, pe care omul le poate vedea dar nu și cîntări, concepe dar nu și înțelege, iubi dar nu și limita, imagina dar nu și defini ». (Ruskin, « Pietrele Veneției », 1851—53).

Cercetările grafice și picturale de la începutul secolului XX ale lui Stieglitz, Atget, Demachy etc. și folosirea filtrelor colorate pentru redarea tulburărilor cerului, constituie cîteva din elementele de manieră ale fotografiilor de salon pînă în ziua de azi, cînd aparatul de fotografiat este prezent aproape în fiecare familie.

Aș cita caracterizarea lui Ruskin, făcută picturii de la jumătatea secolului XIX, pentru că ea se poate aplica spiritului în care se face fotografie artistică astăzi. « Primul fapt care ne frapează, sau care ar trebui să ne frapeze la peisajele moderne », spune Ruskin, « este caracterul lor sumbru ». Apoi, printr-un fel de psihanaliză à la Jung, Ruskin ajunge la concluzia că această pictură « în cultul norilor » se poate defini după Aristofan ca « vorbe inspirate de fum ». « Parțial exprimat în pictură, vechiul instinct poate fi astăzi întrezărit destul de mult în orice fel de manifestare a spiritului — îndoiala repede încurajată, curiozitatea repede stîrnită, agitația permanentă și admirația plină de încîntare a tot ce e labil și miraculos, în opoziție cu vechea și domoala seninătate. [. . .] O altă trăsătură frapantă, în afara acestui cult al norilor, este dragostea de libertate. [. . .] Pictorii noștri împingînd dragostea de libertate pînă la abuz și preferința pentru peisaje sălbatice pînă la cultul ruinelor [. . .] ».

Apariția expresionismului și a artei abstracte reaprinde discuția referitoare la deosebirea între « aparatul foto » și munca pictorului. Astfel, în 1938, Max Beckmann spune că « ceea ce vreau să arăt în opera mea este ideea care se ascunde îndărătul așa-numitei realități. Sînt în căutarea unei punți care să ducă dinspre vizibil spre invizibil, asemenea vestitului cabalist care spunea odată: dacă dorești să cuprinzi invizibilul trebuie să pătrunzi cît mai adînc cu putință în vizibil ». În fine, Georg Grosz: « un desen de Pisanello sau de Grünewald nu este un simplu crochiu; e foarte posibil să fie schematic sau complet, dar va fi întotdeauna un organism spiritual ». « Nu poți să-ți iei aparatul de fotografiat în lumea viselor » (din « Pictori despre pictură », Meridiane, 1972).

Au existat și păreri opuse. Dali definește suprarealismul ca « fotografia colorată manual a ,,iraționalității concrete'' și a lumii imaginate în general ». Și deși toată lumea ar exclama: e doar o provocare! (de altfel citatul provine din « Provocări filosofice »), e deajuns să citim în « Jurnalul unui geniu », de cîte ori chema fotograful (Halsman) sau de cîte ori inventa un procedeu foto sau cinematografic pentru a vedea că totuși aparatul poate fi luat în lumea viselor. Ruskin descoperă locuri cu « sentimente imprimate » în ele (« Pietrele Veneției », 1851—53).

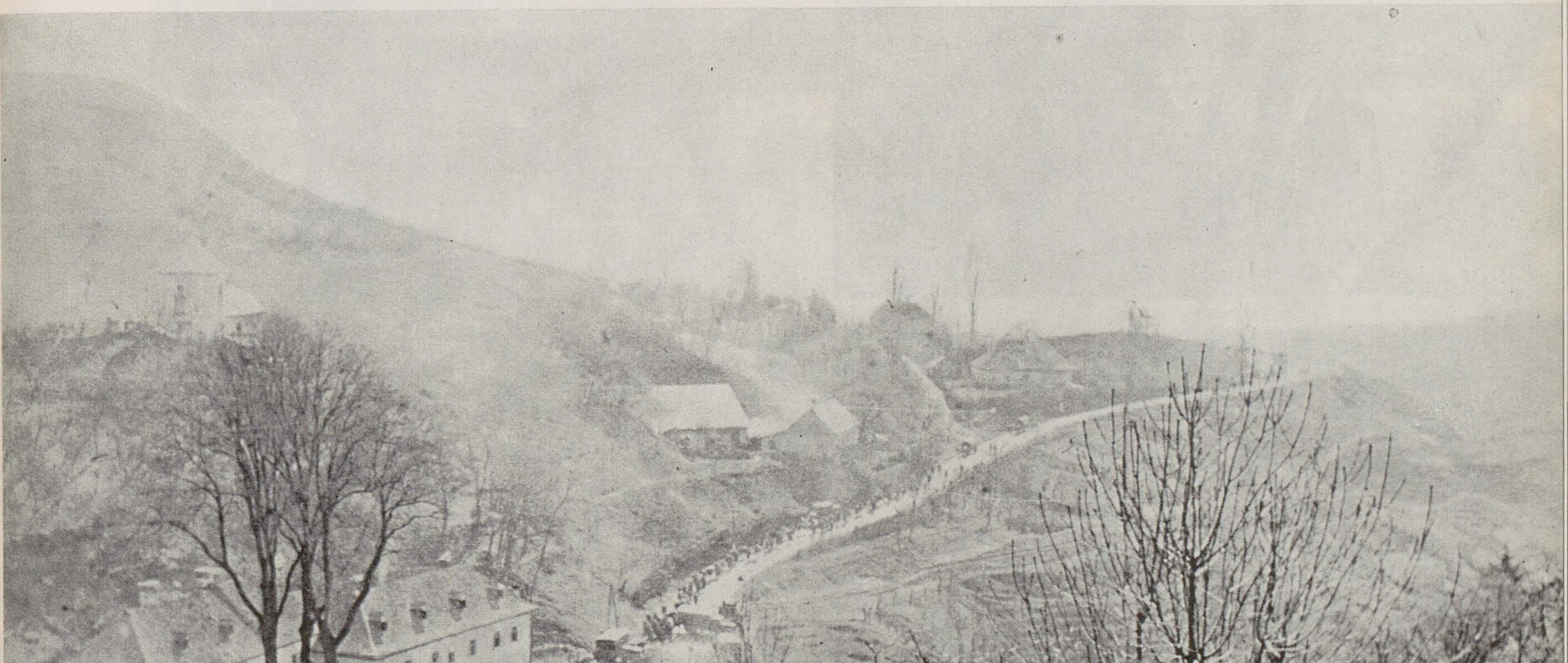
Dar nu totdeauna putem distinge cauzele atracției față de anumite motive străvechi (de ex. Caraimanul, prima fotografie a lui Carol Popp de Szathmari, 1858—1860), ceva totuși determină ceea ce ni se pare o întîmplare. Iar dacă descoperim un sens, asta nu înseamnă literatură, ci descoperirea unor resorturi ale imaginației. Cînd Proust spune « sufletul lui Ruskin l-am căutat la Amiens și fapt este că s-a imprimat tot atît de profund pietrelor de acolo, pe cît s-au imprimat sufletele celor care le-au sculptat » (« Pastiches et mélanges », Paris 1919) avem nu « simplă literatură » ci mărturie că se poate « lua » invizibilul cu aparatul; el va pluti inexplicabil în imprimarea fotografică, dar va dispare ca în fotografia « alegorică » a lui Rejlander, « Două căi în viață » (1857), în fața căreia publicul, în loc să « se pătrundă » de morală, se întreba de unde atîtea modele în Wolwerhampton care să pozeze nud. Pentru fotografiile care nu conțineau altă figurație decît un portret pe un fond negru, Victor Hugo îi scria Juliei Margaret Cameron: « Cum pot să vă mulțumesc? [. . .] Mă depășiți! [. . .] Mă arunc la picioarele dumneavoastră! ».

GRIGORESCU ION

FOTOGRAFIA DOCUMENT

Grupajul de fotografii pe care-l publicăm în paginile următoare are un autor comun și în parte anonim: reporterii militari ai armatei române din campania antihitleristă.
Mulțumim conducerii Muzeului Militar Central (din arhivele căruia aceste fotografii fac parte) pentru sprijinul acordat în alegerea și publicarea acestui grupaj.

Armata română a participat la: 16 mari bătălii și 367 lupte mai importante • Eliberarea a 3 831 localități, între care 53 orașe, în afară de localitățile eliberate în timpul insurecției • Escaladarea a 20 masivi muntoși • Forțarea a 12 cursuri mari de apă • În decurs de 264 zile, armata română a străbătut o distanță de circa 1 700 de kilometri, de la Marea Neagră pînă în apropiere de Praga • Numărul unităților românești angajate în lupte a variat, în diferitele etape ale războiului, de la 14 la 37 divizii • Efectivul total al trupelor românești în războiul antihitlerist — 538 536 ostași și ofițeri • Jertfele de sînge ale armatei române — aproape 170 000 morți, răniți și dispăruți, printre care 10 000 ofițeri și subofițeri • Pierderi în oameni provocate inamicului — 117 798 prizonieri și 18 731 morți găsiți pe cîmpul de bătălie, în afară de cei evacuați de inamic, echivalentul a circa 14 divizii • Numai în timpul insurecției au fost capturate 222 avioane germane la sol, 438 nave maritime și fluviale care serveau armata hitleristă, mii de tunuri, mitraliere etc. • Au fost scufundate de flota noastră ori sabordate de germani în apele teritoriale românești 180 nave inamice • Efectivul aviației române angajate în lupte împreună cu artileria antiaeriană — 75 000 de oameni care serveau peste 500 avioane de luptă și circa 1 400 tunuri antiaeriene • Pentru faptele lor de vitejie, peste 300 000 militari români au fost decorați cu ordine românești, sovietice, cehoslovace și ungare.



IULIAN MEREUȚĂ: Această discuție are istoricul ei: e făcută ca un mixaj de bandă, în care se încorporează pe lîngă documentul captat și o emisie sonoră artificială; sau părerea cuiva despre sunetele înregistrate fără pregătire. Eu glisez așadar printre cuvintele lui Grigorescu Ion, încercînd să creez o discuție care n-a avut loc în forma aceasta, dar care ar fi putut avea loc dacă numărul extrem de mare de fotografii din care am făcut selecția de față nu ne-ar fi obligat la tăcere, la o anumită monotonie în gesturile de a pune în clasoarele cu streiffuri foarte multe semne. La 30 iunie a.c. Grigorescu Ion dactilografia la secretariatul revistei următorul text:

GRIGORESCU ION: Mă întreb dacă se poate lucra în timp de război. Acești fotografi, rămași necunoscuți, dovedesc persistența comportamentului artistic în ciuda oricăror greutăți de ordin fizic sau psihic. Misiunea fotografului are specificul său: generozitate, intrare în pericol, transpunerea zi de zi a cotidianului în etern; putem găsi mereu această judecată — ce e demn de a fi luat — de fapt tot, cît mai mult — aceasta e concluzia. Și putem vedea nu numai felul cum fac românii războiul, sensul particular pe care-l dau ei unor concepte ca gloria, măreția, eroismul; se vede și tandrețea umană față de șocurile realității, tandrețe și decență exprimate nu prin întoarcerea feței, ci prin omagiul adus celor uciși. Ceea ce am văzut și în reportajele artiștilor din 1877 (Szathmary și Grigorescu).

. . . Și în felul cum, fără ca, de fapt, fotograful să observe, un soldat ia pămînt în mînă, nici el nu se uită ce face, în felul în care stau mereu în grup, în surîsul cu care cineva neimportant remarcă prezența fotografului la evenimentele lor.

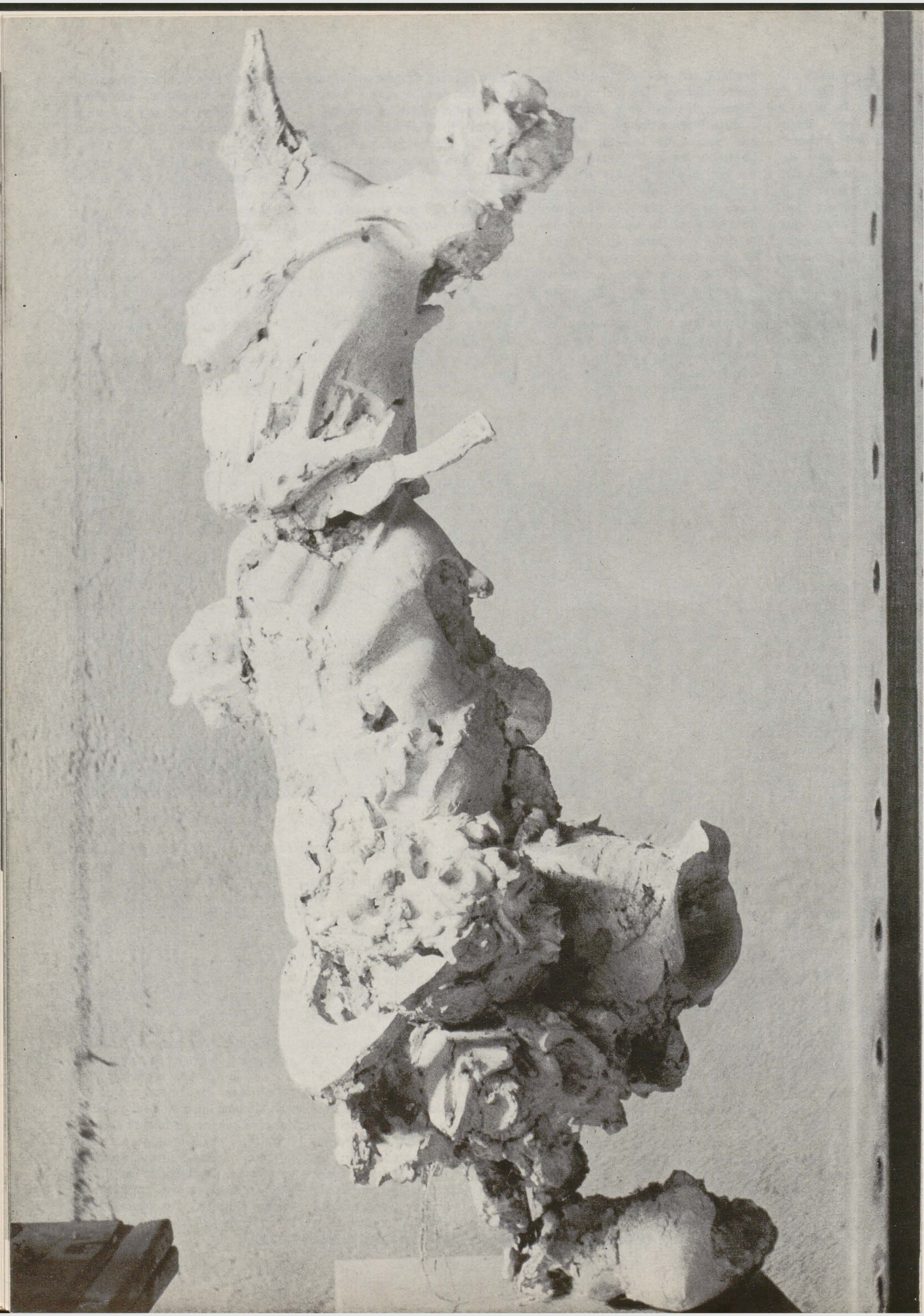
IULIAN MEREUȚĂ: La 10 iulie a.c. îi răspund că probabil asta face și reface totdeauna fotograful de război și pentru mine e un mister absolut momentul cînd apasă pe declanșator fotograful documentar; el este un anonim în banalitate, chiar dacă condițiile sînt extraordinare. De pildă în afara scenelor care ies din comun în aceste condiții extraordinare, care se cer fotografiate, care se nasc pentru fotografiere, restul « motivelor » îmi este obscur: de ce asta și nu asta?—aici e comportamentul cel mai firesc cu putință într-un reportaj: fotografiază tot ce vezi — fără nici o prejudecată, fără nici o condiționare. O asemenea fotografie trimite într-un fel genul la locul lui, captare de imagini care să împiedice reculul unui prezent, dar și dispariția unei anumite « banalități » foarte prețioase. Ceea ce îmi place la fotografia documentară de serie e absența oricărei intenționalități artistice. Și cu o precizie aproape matematică printre acestea se găsesc fotografii care sar din scară, din timp, din conjunctură, care au un mister al lor, care sînt nu fructe ale condițiilor (lumină/întuneric, emoție/indiferență, curiozitate/placiditate etc.) — cum e această primire a armatei române într-un oraș din Transilvania, panoramată, frumoasă nu pentru că are calități plastice, ci pentru că toate calitățile fotografice (profunzimea, claritatea, densitatea, dispersiunea în imagine) sînt perfecte; sau aceasta cu ostașii întinși ca niște legume pe cîmp, despre care ai spus, mi se pare, că-ți amintește de Cervantes.

GRIGORESCU ION: Acești oameni au plecat de acasă, au părăsit un mod de existență; fără familie, se simt chemați la o viață bărbătească, la fapta istorică, gravă. Sînt tineri sau mai în vîrstă, au o iubire bărbătească în priviri, sau, cum citim pe furgonul care trece, la întoarcere, pe străzile Clujului: « Trăiască armata română democrată » — pe de o parte e perspectiva viitorului — orice om se întoarce cu gînduri mari după încercări ca războiul — pe de alta e căldura solidarității, e o urare dragostei mai tare ca cea din familie care a domnit în rîndurile soldaților români.

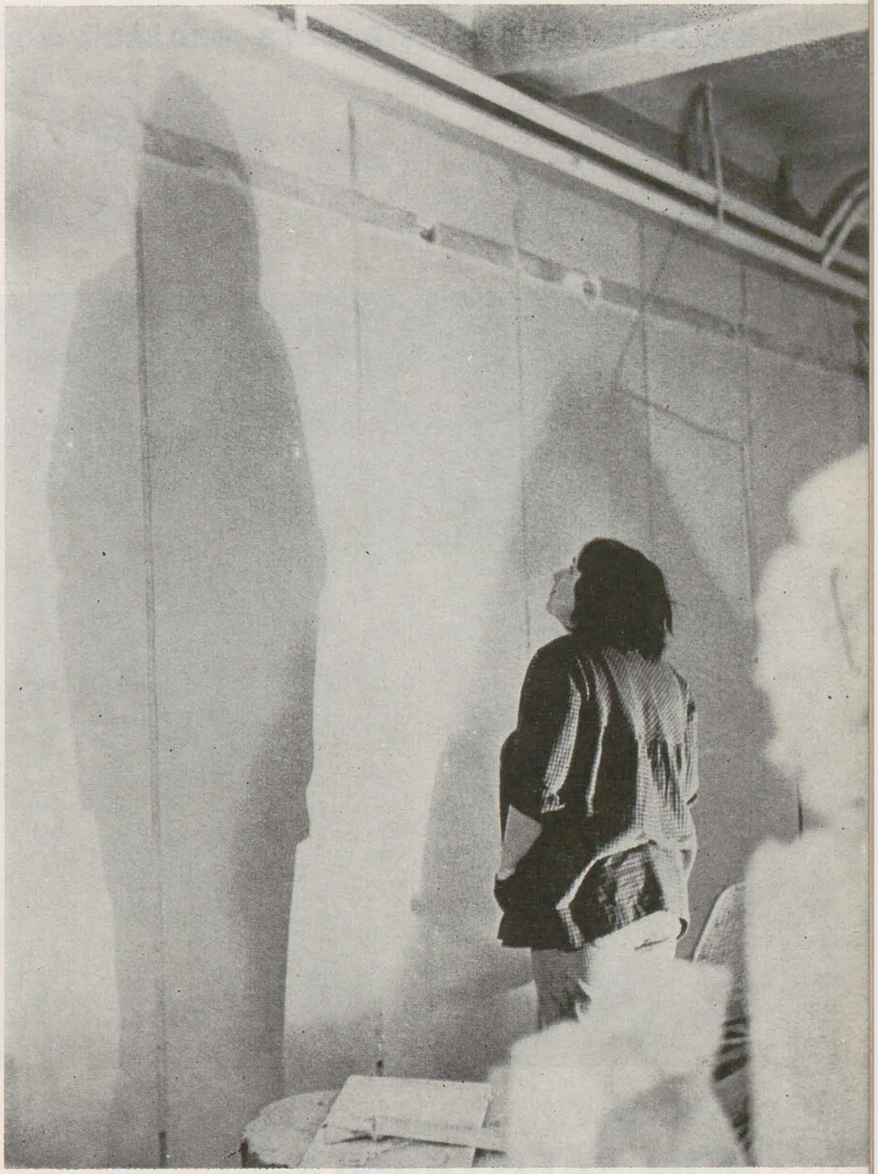
IULIAN MEREUȚĂ: Te emoționează la aceste fotografii adevărul. Cum nimeni n-avea nevoie de fotografii frumoase din război, fotoreporterii militari au mizat pe adevăr. Toată atenția lor este concentrată, ca o trăsătură a onestității profesionale, pe această priză a realităților războiului — și, dacă există evident o caracterizare a fotografiei ca act al captării de imagini, atunci diversitatea este aceea: diversitatea războiului ca viață trăită în toate aspectele unei campanii militare; nimic nu este ocolit, totul poate fi o mărturie. Fotograful este implicat: el face războiul, nu îl vede.

GRIGORESCU ION: Există în fotografii continue imagini ale morții la care fotografii notează în grabă: « Natura e moartă — efectele bombardamentului ! » (Sai Ion), se văd orașele distruse, în fum sau în ceața iernii, se vede și acea imagine cutremurătoare — orașul pustiu. . . Uneori notele arată nepăsare față de primejdie: « Acest film a fost developat (fără să se fi terminat) pentru că inamicul a atacat și cu acest prilej am pierdut fișa » (Constantinescu Constantin, Slovacia), sau: « Respectuos rog a fi iertat că fișele nu sînt executate conform ordinului; sîntem în continuu marș, iar cînd ne oprim noaptea nu avem nici lumină și stăm și pe cîmp sau în pădure » (Veceslav Graur, Brad). Există o continuă conștiință a genurilor de fotografie și a ceea ce este interesant: « Neavînd ceva mai important, am făcut aceste lucruri ce se pot utiliza pentru moment » (Constantinescu Constantin, 5 X 1944). Există un text (și vă dați seama că în acest « jurnal de zi » nu se scrie decît strictul necesar) care dă nota generală a fotografiilor pe care le avem în față: « Septembrie 1944: populația românească din sat primește trupele noastre cu multă simpatie. Fiecare aduce soldaților struguri și vin » (apa Tîrnavei). Nici manifestări declamatorii, nici soldații nu au figura alienată de monstrul războiului, și țăranii și soldații se mișcă la fel, merg un timp împreună, sau, cum notează un reporter: « Un tată și fiul său s-au reîntîlnit. Tatăl a participat a doua zi la atac; amîndoi s-au reîntors teferi » (Fruntaș Rădulescu Dumitru, 14 X 1944).

IULIAN MEREUȚĂ: Aceste fotografii reușesc să definească diferența tipologică și de comportament dintre fotograful militar, însărcinat cu o operație tehnică, și artistul fotograf care culege imagini din război, însărcinat cu o operație de natură artistică și implicit dintre produsele acestor două comportamente: în primul caz, cazul nostru, vedem sute de imagini, una la fel cu alta, dar care reușesc în final să creeze o unică, globală imagine *particularizată*, foarte umană, foarte veridică, și, în al doilea caz, imagini cu încărcătură emoțională foarte ridicată, dar nespecifică, în felul *artificial* al « operei de artă ».

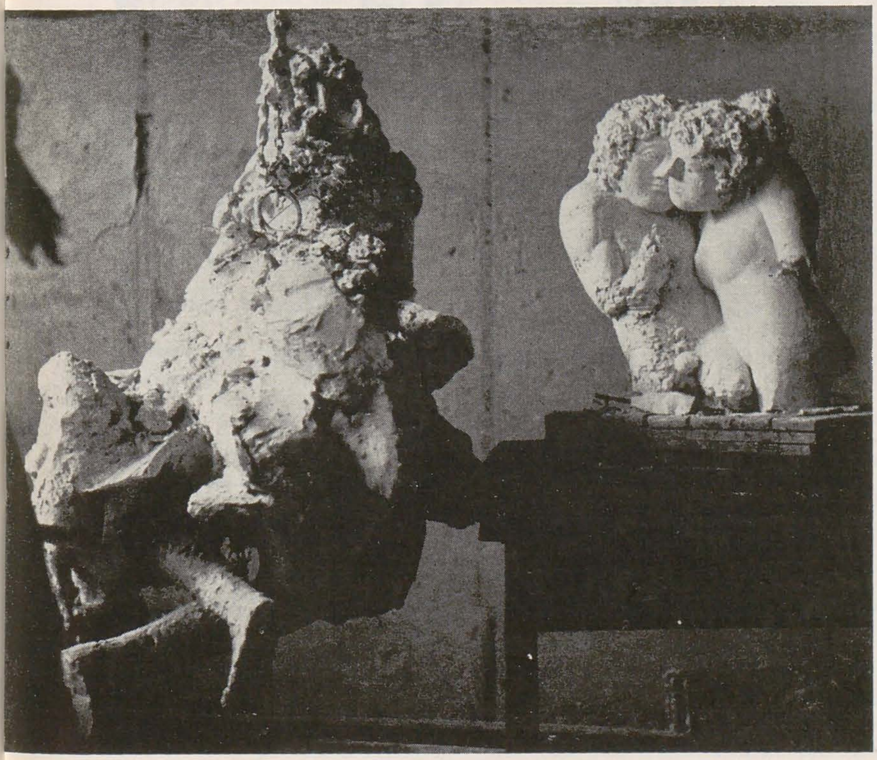


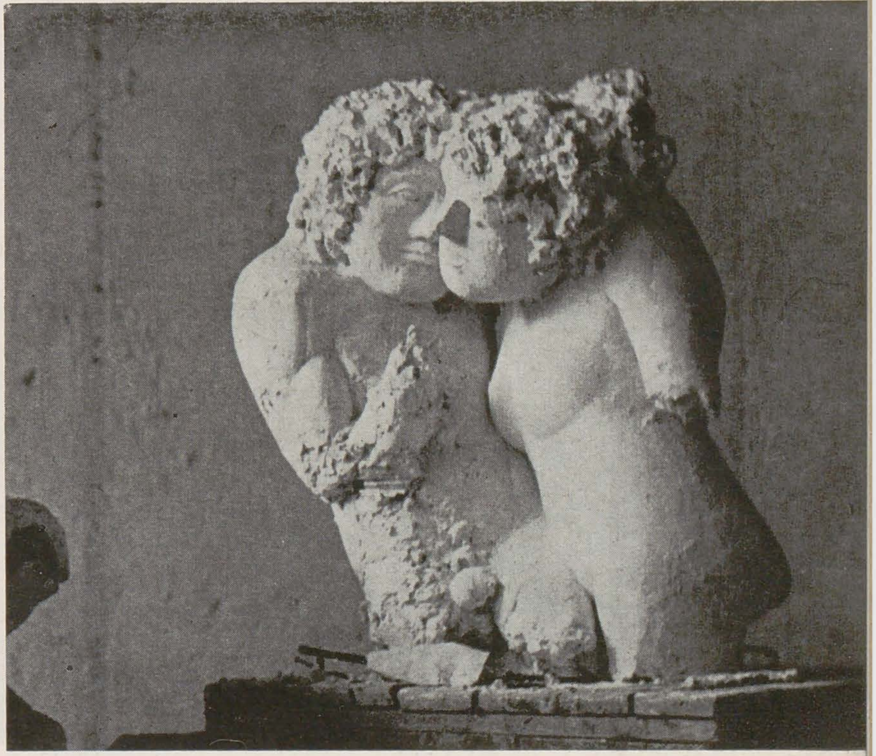
MARIA COCEA



Mişcarea interioară, ce dă masei impulsuri spre formă — acest principiu vitalist-străbate şi animă sculptura Mariei Cocea. Materialul se încheagă, prin torsiuni şi vibraţii, în jurul unor axe ondulate sau frînte, proprii formelor mobile, expansive, deschise, proliferante.
Configuraţia sculpturală include spaţiul printr-un raport de compenetraţie, în care cele două entităţi contrare, obiectul şi mediul, exercitînd presiuni reciproce, întreţin un echilibru ecologic pe care artistul romantic îl numea panteist — de fapt o reprezentare simultană a unităţii şi a diferenţelor din cuprinsul lumii fizice. Psihic, acestei simptomatologii a formelor îi corespunde condiţia unei senzualităţi consacrată voluptăţii de « a fi în lume ». Complexul naturist, direct manifestat ca fenomen de stil biomorf, se confirmă în simbolurile iconice. Sculptură-imagerie, simetric opusă sculpturii-arhitectură, opera Mariei Cocea este clasificabilă în aria expresionismului, în perimetrul unde se exercită puterea atitudinii antropocentrice a unor Daumier, Giacometti, Richier, Ipoustéguy, unde personajele statuarei hipostaziază « eul social » al artistului, imagine simbolică a conştiinţei de sine, încorporînd în această proiecţie şi mesajele profunde ale personalităţii. Dar, chiar şi în Icarul căzut, viziunea Mariei Cocea e diurnă şi dramatismul exuberant. Viziunea figurativă pusă în funcţiune de Maria Cocea se remarcă prin congruenţa factorilor de limbaj sub semnul conceptului de « eros », cu accepţia lui originară, implicînd plenitudinea existenţială: personajele sînt marcate de această semnificaţie — scutită de patos prin bonomia genuină a sculptoriţei; ea se găseşte în tema « Figurii suspendate » (expoziţia personală de la galeria « Apollo », în 1972), în motivul portretistic, în « Maternitate », în dezinvoltura spaţială a « Navigaţiei liniştite », în ritmul spiralat şi volumetria involtă a unei « Victorii », dar mai ales în sinuozitatea grupului « Logodnicii » (aflate în atelierul artistei la stadiul de ghips).
Nu se poate ignora, fiind el însuşi simptomatic, deşi paradoxal în complexul baroc descris mai sus, apelul făcut de artistă la sistemele plastice « preclasice » — modul beoţian, agrest, elenicul din secolul VI, goticul timpuriu — dominate de un instinct al imanenţei care devine perceptibil prin manevrele tehnice, privind densitatea masei, gregaritatea formelor, motricitatea desenului lor spaţial. Auto-proiecţia se confundă cu o reprezentare de concepte valabile pentru colectivitate, sculptura eutrofică a Mariei Cocea are un generos randament de semnificaţii deplin asimilabile în sensibilitatea contemporană.

ANCA ARGHIR





EXPOZIȚIA

ION SĂLIȘTEANU

SALA DALLES **IULIE 75**

Gonind prin cîmpie, ulei
Dealuri cu rapiță, ulei

SONDAJ DE OPINIE
PRIVIND EXPOZIȚIA ION SALISTEANU

STIMATE VIZITATOR, VA RUGAM SA NOTATI CU UN SEMN X RASPUNSURILE DIN TESTUL DE MAI JOS, CARE SINT CELE MAI APROPIATE DE OPINIA DVS.

Impresia generală asupra expoziției	Aberantă (în afara artei)	Foarte slabă	Cu un conținut sărac de idei	O expoziție comună	Interesantă	Optimistă și convingătoare	Cu o puternică expresie artistică	Excepțională
	16	14	40	35	289	130	294	124

Legătura dintre imagine și realitate	Este refuzată	Este înlocuită cu referirea la o realitate interioară	Este amplificată printr-o transfigurare poetică
	42	243	502

Părerea asupra modului de exprimare	Inaccesibil și fără sens	Superficial și grăbit	Amuzant	Calități de culoare	Calități de desen și compoziție	Formă a expresiei decorative	Formă a expresiei spirituale	Unitate și siguranță bazată pe experiență cultură artistică
	26	42	31	400	95	176	306	237

Vedeți în lucrări o legătură cu arta populară și tradiția picturii românești ?			Vedeți în lucrări semnul unei contribuții originale în pictura noastră contemporană ?		
	deloc	106		deloc	50
	vagă	202		vag	120
	certă	224		cert	294
	deosebită	110		deosebit	171

Simțiți nevoia să reveniți în expoziție ?			Ați pune cu plăcere în casa dvs. vreo lucrare din expoziție ?			Considerați firesc ca un artist contemporan să se exprime și în acest mod ?		
	da	489		da	556		da	619
	nu	131		nu	52		nu	39

Notați numărul sau titlul lucrărilor care v-au reținut în mod deosebit								
OBSERVAȚII								

VINERI 11 IULIE, orele 17, ARTISTUL VA RASPUNDE INTREBARILOR PUBLICULUI
VA MULTUMIM.

Fișa sinoptică cu rezultatele sondajului efectuat de pictor

La această rubrică publicăm rezultatele unor sondaje ale opiniei publice, precum și aprecieri formulate în presă, cataloage, tipărituri culturale, în legătură cu expoziții — ale unor artiști români — care au suscitat interes. **r.**

• Oare această pictură nonfigurativă nu este depășită?

• Vocație a culorii, lirism, mare capacitate de a exprima, sugera plastic, relații, idei abstracte

• Consecvent în a nu exprima nimic

• Interesant, nivel ridicat. Cam prea multă ușurință în execuție

• Acest chestionar este prost făcut

• Artistul să renunțe la pictură

• Mai multă muncă și premeditare

• Arta nonfigurativă nu dă supremele satisfacții estetice

• Niciodată, asemenea stil și tehnică nu va fi prețuită !

• Imi plac deoarece sînt susținute cromatic majoritatea lucrărilor. În schimb, la un moment dat devin monotone, datorită faptului că tratează compozițional aceeași formă

• Aduceți un elogiu pictural energiei mereu tinere a spiritului nostru

• Mai căutați puțin sensul artei și originalitatea dv. !

• Mai presus de orice, în primul rînd lucrările afectează și antrenează rațiunea

• Prefer pictura clasică, de aceea am fost dură

• Colorit frumos, ideile bune — dar ar trebui și pe înțelesul celor care cunosc mai puțină filosofie

• Tendința spre stereotipie. E păcat. Talent cu ghiotura

• Expoziția stă sub semnul nu numai al unei admirabile reușite, ci și sub acela al unei rectitudini morale

• De cînd e deschisă expoziția, atunci cînd mă gîndesc la centrul orașului, parcă e o lumină aprinsă. De cîte ori am fost aici am mai învățat ceva

• Se uită că arta mai este și o metodă de transmitere a frumosului

• Mod de exprimare grăbit, dar esențial

• Expoziție interesantă și optimistă

• Majoritatea poartă o pată de întuneric, o tentă de tristețe

• Să nu se mai organizeze asemenea expoziții

• Realitatea este prea mult înlocuită cu o realitate interioară

• Superbă, plină de conținut și forță

• Artistul este un colorist excepțional

• Depășește nivelul mediu de înțelegere a publicului

• Calități excepționale de culoare. Ar fi fost bine să preferați ceva cu forme mai definite

• Expozitia are noblețe prin armoniile cromatice

• Lucrările au un tumult interior... Expoziția este puternică, fiecare lucrare te invită la meditație și introspecție, deschizînd noi înțelegeri spirituale

• Dintr-un studiu asupra culorilor este inadmisibil să se facă o expoziție

• Strălucire și întuneric, căutare și... zbor spre lumină, deschidere către lume, introspecție, triumf. De ce uneori neîncredere?

• Simț al culorii, deosebit simț al spațiului

• Omul să fie tratat mai atent. Sînt lucrări care lasă impresia că s-a gîndit puțin

• Nu sînt deloc pregătită pentru a aprecia adevărata valoare

• Temele și elementele alese... se îmbină în pensulări care la prima vedere par dispuse haotic pentru ca abia ulterior să le întrezărești latenta lor simetrie de veacuri

• O găsesc străină de viață

• M-ar interesa părerea unui psihiatru

• Pictură înseamnă artă nu mîzgăleală

• O pictură care nu exprimă nimic. Un joc de pensulă risipită

• Nu vă temeți de o încifrare care v-ar face inaccesibil publicului?

• Nu văd o legătură certă cu tradiția picturii românești, dar e foarte bine exprimat peisajul și țesăturile noastre

• Pictură voit infantilă care nu-mi trezește nici o emoție

• Univers văzut de un om în pijama

• De cîte ori am fost aici am învățat ceva

• Am avut impresia că mă găsesc într-o lume de liniște și calm ; de înălțare ; de plutire în univers, printre aștri... impulsionează gîndirea vizitatorului, meditația...

• Dacă vrem să educăm publicul larg... să nu fixăm o taxă la intrare...

• Interesantă și optimistă

• Talentul este irosit în lucrări fără noimă...

• Ritm compozițional, deosebite calități de culoare și multă vibrație afectivă

• Impresie netă de armonie

• ... Bune pentru industria de confecții

• Ideea testului e bună; cere participare

• Senzația a fost de vitalitate, de putere, de încredere în viață...

• Mă simțeam integrat cu materia, cu lumea, cu universul...

• ...M-am simțit frate cu fratele meu, Omul... M-am simțit deodată mai bun și mai generos

• Uneori la Dalles este sărbătoare; acum este

Aproape 1000 vizitatori au introdus într-o urnă răspunsurile la întrebările test ce sondau opinia publicului asupra unor aspecte privitoare la expoziția de pictură pe care am deschis-o în acest an în sala Dalles.

Testul, ușor de completat prin cîteva bifări, păstra anonimatul vizitatorului, favoriza cea mai deschisă opinie și urmărea nivelul unor reacții, interpretate statistic, în sfera unui public vizitator de expoziții (deci autoselecționat prin interes și pasiune) ce constituie mediul imediat al receptării și verificării șanselor de accesibilitate a imaginii artistice. Nu am avut niciodată slăbiciune pentru « cartea de impresii », pentru colecția de vorbe bune, de amabilități și patimi descărcate în jurnalul expozițiilor de convenționala politețe a cunoscuților sau de scripto-maniaci prezenți pretutindeni.

Așa cum « părerea » artistică despre lume, fapte și viață trădează cutezanța, spiritul, conștiința civică și poziția față de cultură a unui artist, părerea despre imaginea de artă trădează virtuțile și servituțile modului de a privi și înțelege. Pentru noi, a ajunge la opinia reală a publicului reprezintă șansa de a cunoaște criteriile sau nevoia de criterii interioare în atitudinea de acceptare și refuz a « privitorului în general », adică timbrul unui ecou pe care îl pîndești și care te interesează vital ca artist, și care dacă nu poate afecta direct crezul și calitatea investiției tale umane, spirituale, constitue proba adecvării și oportunității expresiei artistice.

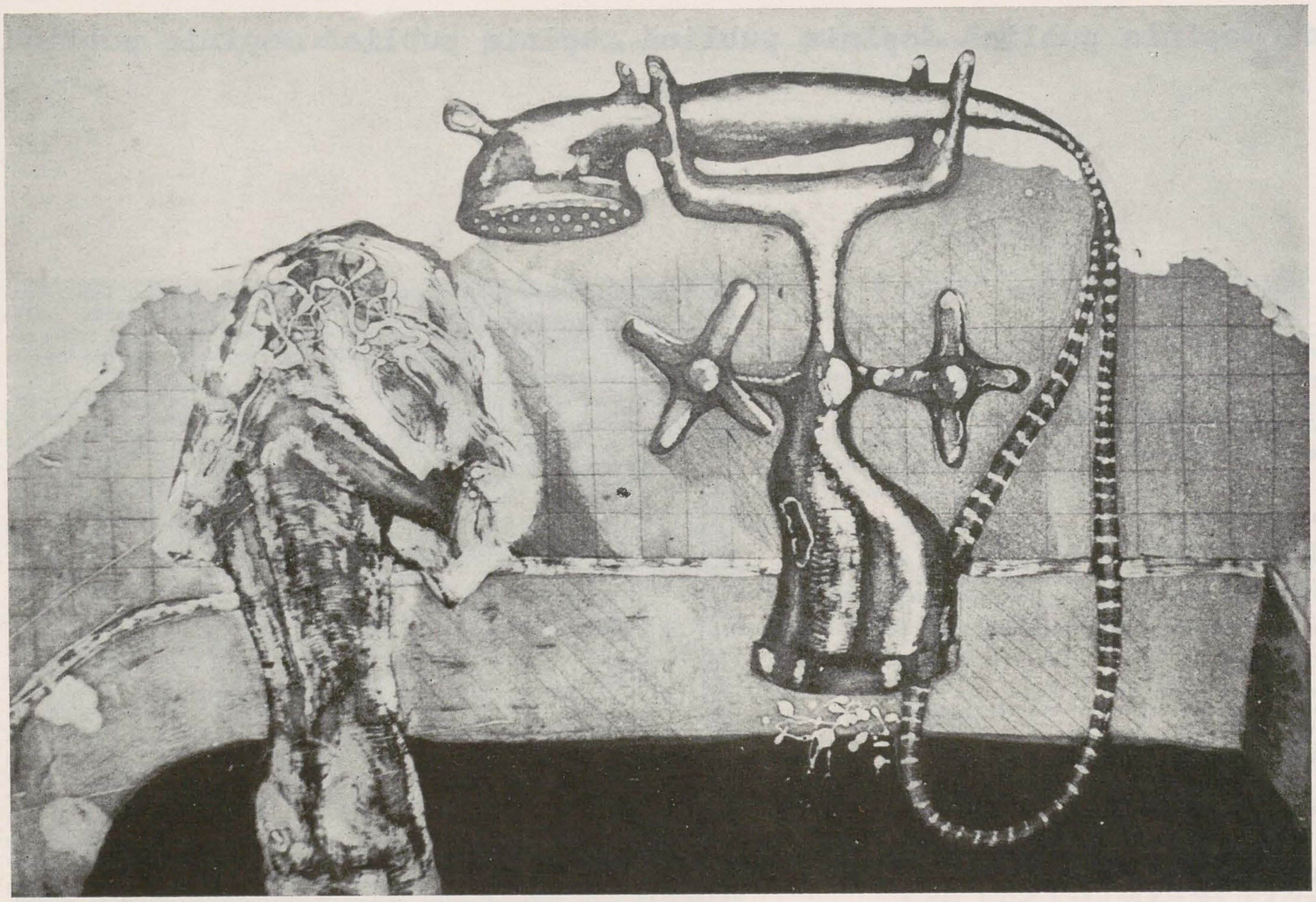
În acest moment, în care prea mulți se grăbesc să vorbească despre public cu suficiență și superioritate, precizînd exact (întemeiat pe ce?) ce primește și ce respinge acesta — am găsit util un sondaj pe marginea expoziției mele.

Experiența acestui sondaj mi-a confirmat cîtă deschidere, cîtă siguranță în intuirea necesității, cîtă disponibilitate a lecturii « în mare » a tendinței artistice, cîtă bună-credință și nevoie de căutarea autenticului — pe fond de competență și informație culturală — are publicul nostru și a fost pentru mine surprinzător de reconfortantă.

Pe de altă parte, privitorul, cu fișa în mînă, era determinat să-și răspundă la întrebări pe care poate nu și le-ar fi pus singur, să participe direct, să-și fixeze o atitudine critică, să precizeze și să consemneze pînzele care l-au interesat (preferințele s-au rotit în jurul a 30 lucrări — evident cele mai bune din cele peste 80 expuse), să se consulte cu alții, sau să revină. Dealtfel, o întîlnire cu publicul, anunțată în fiecare fișă, a creat prilejul doritorilor de a-mi adresa direct întrebări în cadrul expoziției. Există un mod de educație estetică discret, care nu moralizează și nu complexează pe nimeni, care face pe fiecare să-și descopere interese nebănuite sau o nobilă pasiune care desăvîrșește restul. Am simțit în răspunsuri cum vizitatorul realiza faptul că « ancheta » îl investea cu o răspundere, și încerca să facă față cu seriozitate și conștiinciozitate impresionantă.

În urna cu răspunsuri, de unde am adunat « sentința » colectivă (în prima zi cu emoția cu care mi-am judecat eu însumi lucrările în sală), și unde se succeda permanent aceeași atitudine (cu fluctuații statistice infime), nu am găsit în 20 de zile, la umbra anonimatului, nici o singură batjocură sau necuviință. O « cooperare » cu publicul în care curajul de a mă lăsa « pradă » — a fost receptat ca formă a încrederii și s-a răspuns cu încredere și luciditate, într-un mod care îl onorează.

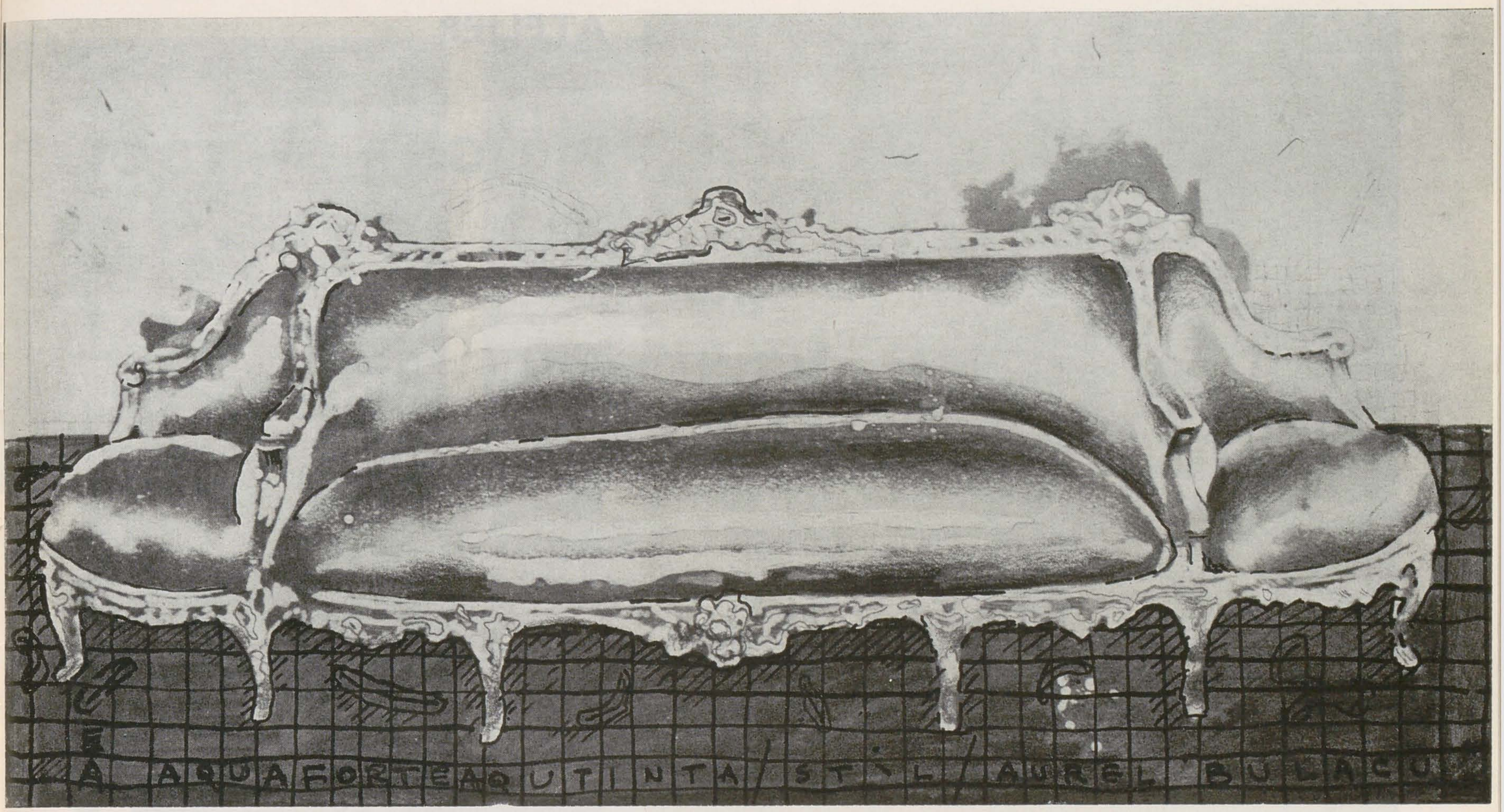
Evident, nu voi aștepta de la nimeni să mă ajute să-mi depășesc limitele și servituțile pe care le-am simțit cu ascuțime în expoziție, nici confirmarea unor calități ce pot fi încorporate în etape viitoare, dar această mică și imperfectă experiență sociologică mi-a dat, ca niciodată de clar, sentimentul utilității muncii mele de pictor. ION SĂLIȘTEANU

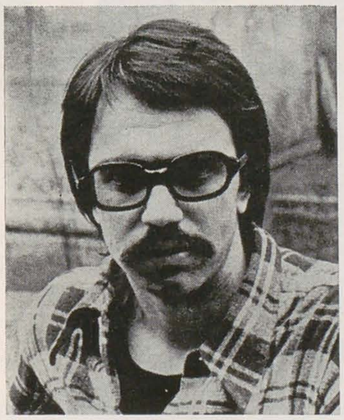


ATELIER

AUREL BULACU

1. *Baia, acvaforte-acvatinta*
2. *Natură moartă, acvaforte-acvatinta*
3. *Stil, acvaforte-acvatinta*
4. *Spray, litografie*

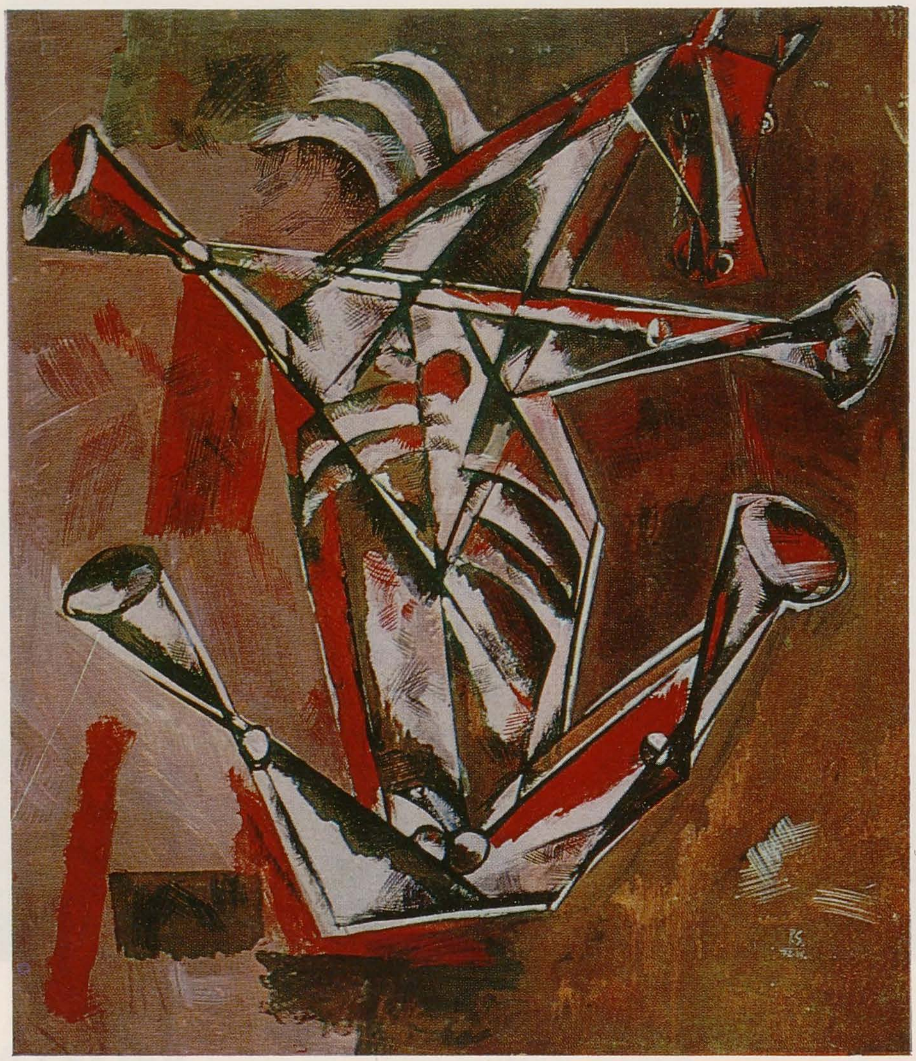




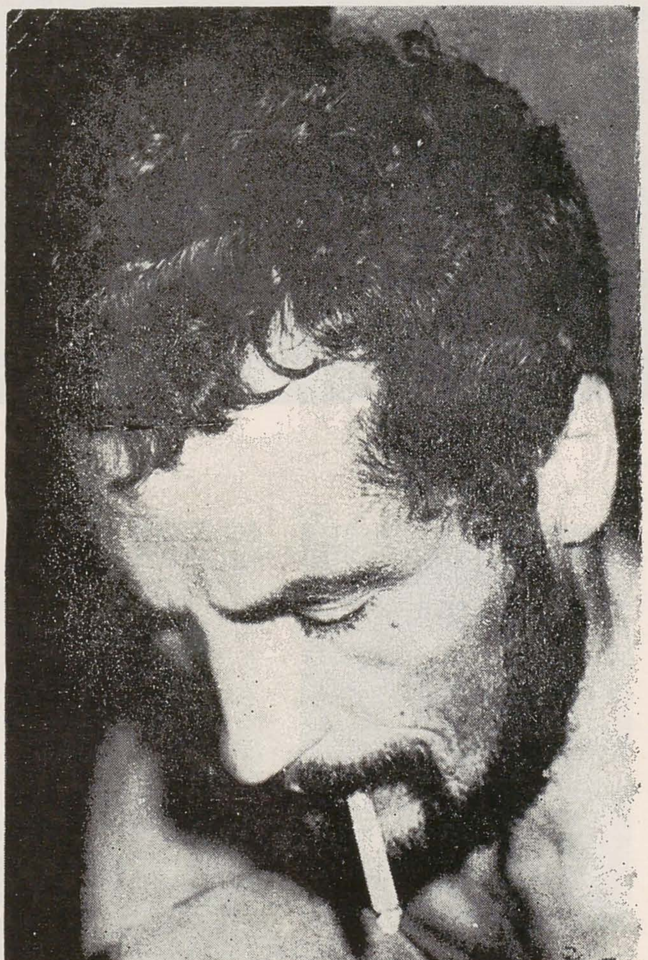
N.: 1947 august 19, la Craiova. Studii: Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București, clasa prof. Ion State, promoția 1972. Expoziții personale: 1973 — Roma; 1974 — Roma (Accademia di Romania). Expoziții de grup: 1973 — București (Atelier 35 — Realismul în creația tinerilor, Fantasticul în creația tinerilor); Todi, Urbino (Artiști români contemporani); 1974 — Palermo (Artiști români contemporani). Expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1973 — Veneția (Redacția Unità); 1974 — Bremen, Roma, Palermo, Perugia, Havana. Expoziții internaționale: 1974 — Cracovia, a V-a Bienală de gravură; Katowice, Intergrafik; Barcelona, al XIII-lea Concurs internațional de desen Juan Miró. Premii: 1974 — Placheta Centrului internațional de artă și cultură, Roma.

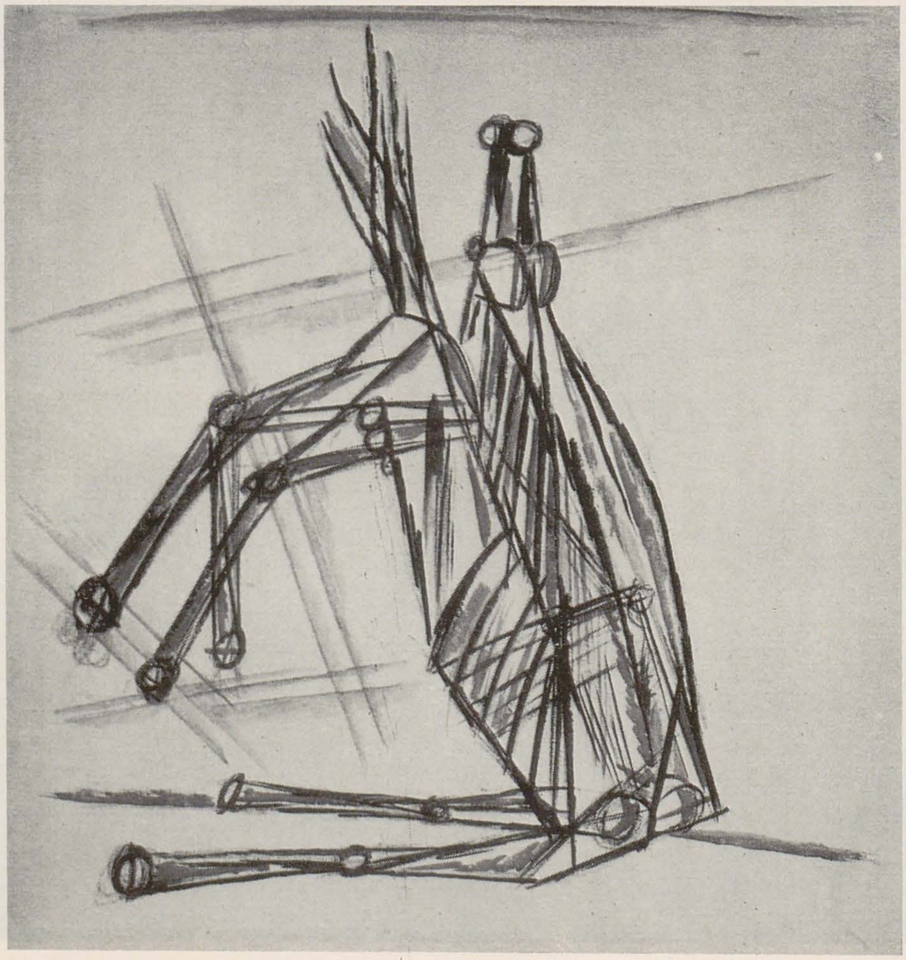
ATELIER

PLUGOR SÁNDOR

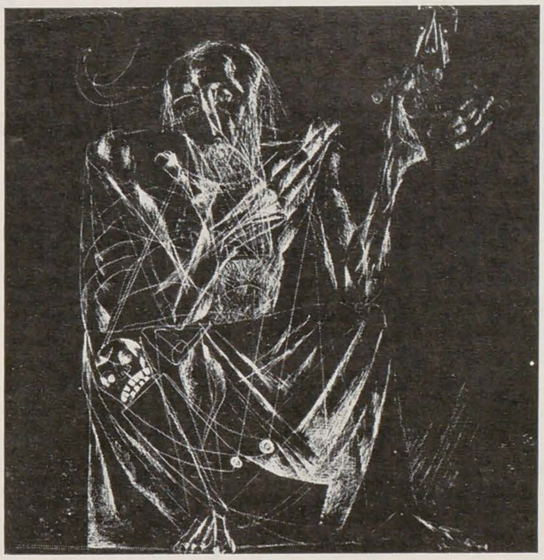
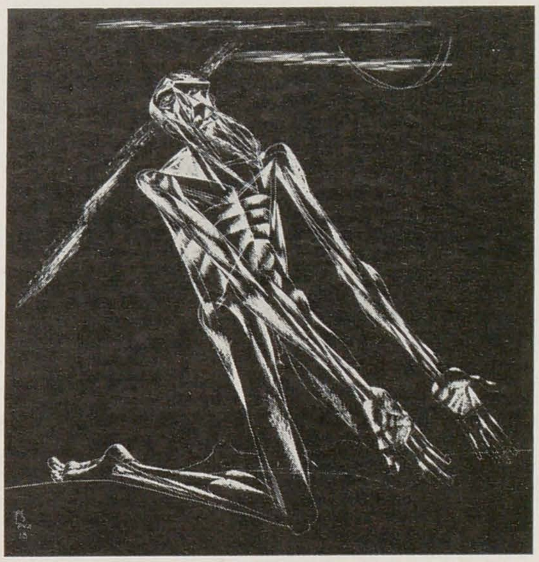


Pe tema «Calul»



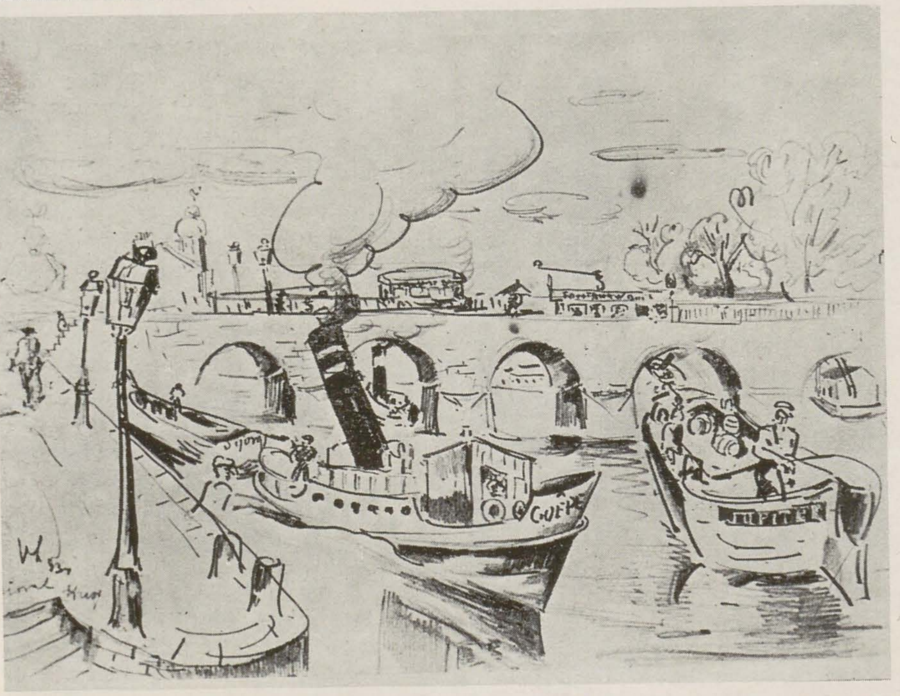


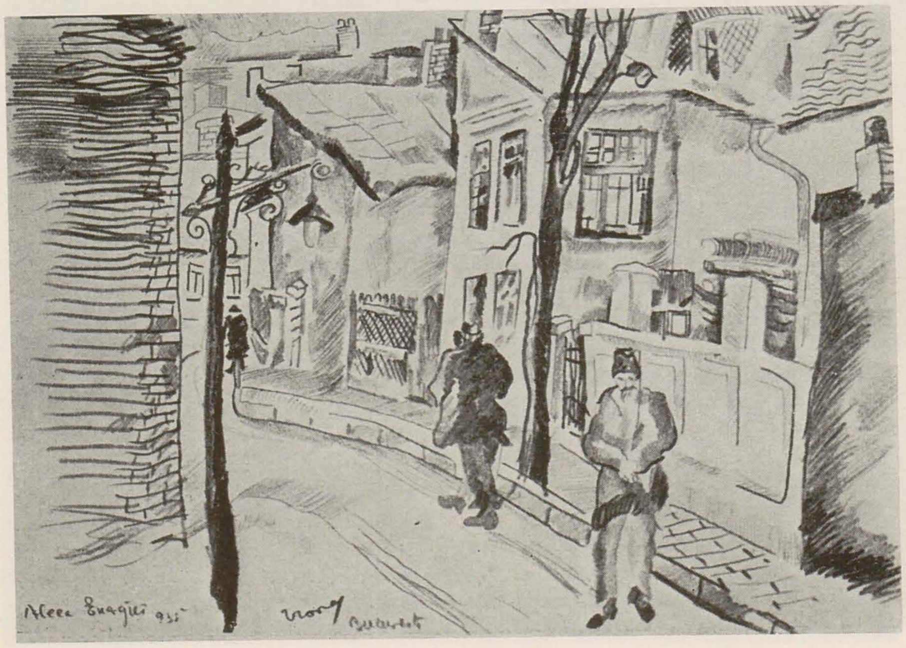
N.: 1940 martie 4, la Chichiş — Covasna. Studii: Institutul de arte plastice « Ion Andreescu », din Cluj, promoţia 1964. Din 1964 participă la expoziţii de stat, saloane oficiale şi alte manifestări colective. Expoziţii personale: 1964 — Cluj; 1965 — Miercurea Ciuc; 1966 — Sf. Gheorghe; 1970 — Sf. Gheorghe, Bucureşti; 1972 — Miercurea Ciuc, Cluj; 1973 — Sf. Gheorghe, Tg. Secuiesc, Odorheiul Secuiesc; 1974 — Cluj; 1975 — Braşov, Bucureşti. Expoziţii de artă românească organizate în străinătate: 1971 — Zenta, Subotica. Expoziţii internaţionale (tabere de creaţie): 1972, 1974 — Hajduböszörmény, Tokai, Debreţin.

Trei ilustrații pe teme literare

Pe tema « Calul »





PROFIL

VIOREL HUȘI

GALERIILE DE ARTĂ ALE MUNICIPIULUI BUCUREȘTI

MAI—IUNIE 75

După cum unii artiști sînt victima propriei lor legende, alții, printre care și Viorel Huși (născut în 1911), trec în conul de umbră al unei existențe ciudate, care ascunde, sub haina pitorescului, tragedia unei sorți neîmplinite. Încercarea noastră de a reconstitui din date sumare și confesiuni contradictorii viața și opera acestui mare artist, publicată în 1965 și urmată de o expoziție la care artistul nu a avut tăria să participe pentru a fi martorul elogiilor aduse, ar fi trebuit împlinită de această expoziție, care, reamintindu-ne că au trecut doi ani de la moartea lui Viorel Huși, urma, totodată, să netezească drumul destinului postum al artistului. Lucrări expuse au fost multe, poate prea multe chiar, însă formula minimei rezistențe — aceea de a lua în bloc piese din trei mari colecții publice și din aceea a familiei fără a recurge la acei pasionați care, în timp, au ales tot ce era mai bun în creația artistului — nu s-a dovedit fericită.

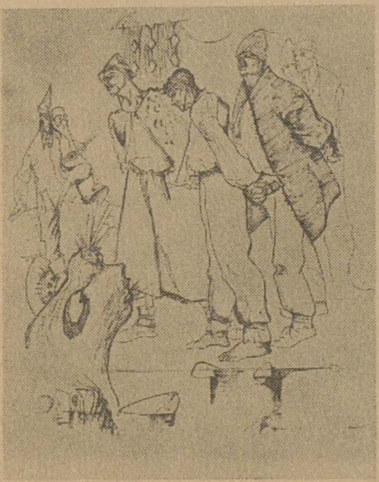
Cît de drepți am fi fost față de amintirea lui Viorel Huși dacă expoziția ar fi pus în evidență etapele succesive ale acestei neobișnuite firi omenești. Desenele din anii anteriori lui 1935, cu contorsiuni viguroase, expresive, nu-și găsesc pereche în arta noastră. Acestora le-a urmat o epocă fertilă, în care peisajul Hușului natal i-a servit ca model, ducînd pînă la exacerbare o manieră de lucru migălos, din hașuri, enunțată încă din epoca vizitelor în cartierele mărginașe ale Parisului. Momentelor de respiro le datorăm acuarele fluide, de o somptuoasă luminozitate — peisaje calme, naturi moarte sau portrete — lucrări prin intermediul cărora artistul a intrat în conștiința publicului, creînd despre sine o imagine falsă, senină. În sfîrșit, pictura, pentru care era dotat, însă nu în egală măsură ca pentru grafică, înscrie unul din capitolele picturii expresioniste din țara noastră. Dacă momentelor de liniște sufletească ale artistului le datorăm admirabilele acuarele, acelorași momente le corespund uleiuri grațioase, impersonale, care nu-și găsesc locul într-o expoziție.

Apreciind bunele intenții dovedite față de amintirea lui Viorel Huși, încercînd, în sală, să completăm imaginea oferită de organizatori, ducem mai departe nostalgia unei expoziții care să-i impună locul în arta românească, loc care, de drept, va fi în apropierea imediată a vîrfului piramidei. RADU IONESCU

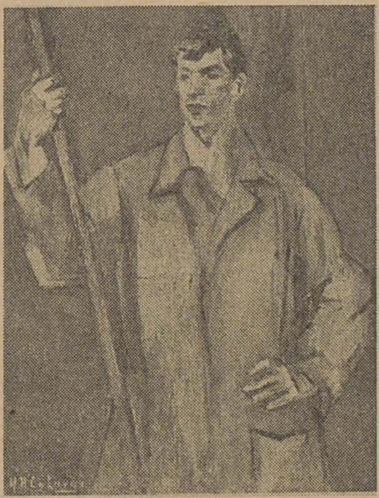
1. *Periferie*; 2. *Pe Sena, 1931*; 3. *Aleea Energiei, 1935*

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

Moscova
Berlin



La Moscova a fost organizată în cursul verii (vernisaj — 27 iunie a.c.), în spațioasa sală a *Manejului*, *Expoziția internațională de artă plastică «30 de ani victorioși»* (la care au participat Bulgaria, Cehoslovacia, Cuba, R. D. Germană, Mongolia, Polonia, România, Ungaria, Uniunea Sovietică, R. D. Vietnam). Expoziția a cuprins o secțiune retrospectivă pe tema *Arta în lupta împotriva fascismului, 1930—1945* (cu lucrări din patrimoniile de stat, grupate pe țări) și secțiuni naționale ale țărilor participante (cu lucrări de pictură, sculptură, grafică contemporană). Participarea



românească (comisar criticul de artă Mircea Deac) a cuprins, la retrospectivă, o colecție de 41 lucrări (grafică de șevalet, caricatură, gravură, afiș), reprezentativă pentru atitudinea militantă antifascistă a artei românești din deceniile patru-cinci, opere purtînd semnătura unor marcante personalități (Tonitza, Jiquidi, Vida, Dobrian, Kazar etc.), ca și desene de presă ale unor autori necunoscuți. Secțiunea contemporană a cuprins 110 lucrări de pictură, sculptură, gravură, desen, grafică de șevalet din creația a 73 artiști reprezentînd toate generațiile (selecționate din patrimoniul C.C.E.S., colecțiile Muzeului de artă al Republicii, Muzeului Simu, Muzeului de artă din Constanța ca și din colecțiile artiștilor expozanți).
Expoziția a fost prezentată, de asemenea (vernisaj — 30 septembrie a.c.) în sălile de la *Alte Museum* din Berlin (R.D.G.).
(În ilustrație, lucrări de Vasile Dobrian, Vasile Kazar, H. H. Catargi, Corneliu Baba, Mihai Rusu.)

Șanhai

În cursul verii a fost prezentată la Șanhai o expoziție de grafică de șevalet și gravură contemporană românească (vernisaj — 25 august a.c.), cuprinzînd o colecție de 63 lucrări semnate de: Angela Balogh, Sonia Barcianu, Corina Beiu Angheluță, Emilia Boboia, Georgeta Borusz, Nicolae Brana, Gheorghe Cernăianu, Marcel Chirnoagă, Vasile Dobrian, Adrian Dumitrache, Emilia Dumitrescu, Mircea Dumitrescu, Dan Erceanu, Paul Erdös, Alexandru Milan Florian, Mihail Gion, Ana Iliuț, Gheorghe Ivancenco, Ala Jalea Popa, George Leolea, Natalia Matei Teodorescu, Hortensia Masichievici, Fred Micoș, Wanda Mihuleac, Tiberiu Nicorescu, Mircea Ola-

rian, Iulian Olariu, Marcel Olinescu, Ion Panaitescu, Anton Perussi, Mariana Popa, Simona Runcan, Victor Rusu Ciobanu, Gy Szabo Bela, Ioan Untch. (În ilustrație, gravura *Tehnica* de George Leolea.)

Bagdad

În cursul lunii mai a fost organizată, la Bagdad, o expoziție de artă contemporană românească. Selecția cuprindea 60 lucrări (pictură în ulei, pictură în acuarelă, gravură, desen). Au expus: Petre Abrudan, Corneliu Baba, Vasile Baboie, Constantin Baciu, Lucia Dem. Bălăcescu, Virginia Baz Baroi, Ion Bitzan, Henri Catargi, Marcel Chirnoagă, Aurel Ciupe, Pavel Codiță, Maria Constantin, Brăduț Covaliu, Vasile Dobrian, Micaela Eleutheriade, Ion Grigore, Vasile Grigore, Octav Grigorescu, Silvia Grosu Jelescu, Iulia Hălăucescu, Semproniu Iclozan, Ana Iliuț, Gheorghe Ionescu, Gheorghe Ivancenco, Iacob Lazăr, Rodica Lazăr, Natalia Matei Teodorescu, Wanda Mihuleac, Ion Musceleanu, Georgeta Năpăruș, Ion Pacea, Constantin Piliuță, Ion Popescu Negreni, Amelia Pora, Victor Rusu Ciobanu, Sanda Șărămăt, Liviu Suhar, Alexandru Țipoia, Ioan Untch.

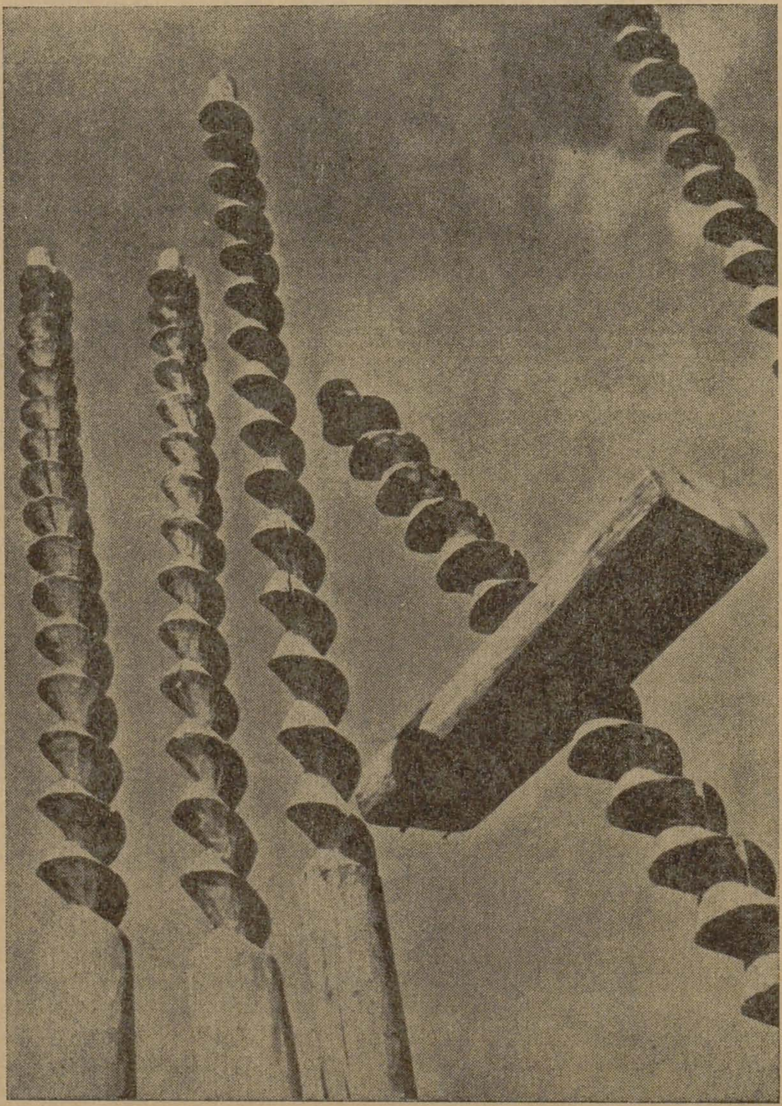
Geneva

Galeria *Altamira* din Geneva a prezentat în cursul verii o expoziție personală a pictorului Sorin Ionescu. Artistul a expus 12 picturi în ulei și acuarelă.

REVISTA REVISTELOR

Projekt 3/1975. Totdeauna în atenția noastră pentru nivelul ridicat al sondajului artistic, acest număr 3, are, pentru cititorii români ai revistei, o importanță suplimentară (ca și un punct de interes deosebit): prezentarea a trei remarcabili artiști români ai generației medii — George Apostu, Mircea Spătaru, Ana Lupaş. În prezentarea sculptorului George Apostu, autorul articolului intitulat «Grădina lui George Apostu», Wieslawa Wierzchowska, scoate în evidență caracterul coerent al cercetării sale formale; astfel, despre lucrările din ciclul *Tatăl și fiul* autoarea scrie: «Ele formează o alee făcută din compoziții separate asamblîndu-se într-un tot plin de semnificații și de ambianță. Figurile hieratice și drumul pe care acesta îl formează, întîlnește în egală măsură riturile preistorice ca și cercetările recente întreprinse de creatori de environment». În ciclul «Fluturii», Wieslawa Wierzchowska găsește analogii cu Constantin Brâncuși, fapt explicabil dacă se urmărește sursa spirituală care permite operei, în amîndouă cazurile, nașterea artistică: «Cînd privești construcțiile românești în lemn — scrie autoarea — remarcabilele lor sculpturi și marea lor bogăție de forme modelate de secole, devine evident că această sursă, care, prin Brâncuși, a avut o asemenea importanță determinantă în dezvoltarea sculpturii moderne, constituie pentru artiștii români un punct de plecare spre cercetări înnoitoare».

Articolul «Volumul și spațiul», autor Anna Fraczak, reia ideea originalității creatoare și mai ales al naturaleței actului de a sculpta în România. Referindu-se la creația lui Mircea Spătaru, autoarea scrie:
«Omul ca suport al uniunii dramatice dintre viață și moarte, dintre durere și bucurie, dintre dinamică și imobilitate devine simbolul central al filosofiei umaniste și artistice a sculptorului Mircea Spătaru».
«Viziunea sa este a unui modelator de natură, el este fascinat de biomecanica structurilor naturale și de sensul lor funcțional. Creîndu-și propria realitate în sculptură, țelul său este de a-i da logica realității și coeziunea ei interioară».



Al treilea articol este semnat de Danuta Wroblewska avînd ca obiect creația Anei Lupaş. În cuprinsul articolului se schițează o biografie artistică pe datele ei esențiale, din momentul absolvirii facultății de arte decorative din Cluj pînă la recentele experimente artistice care au fost prezentate la Bienala tineretului de la Paris. «Organizînd cu ajutorul sătenilor un vast environment din pînzeturi albe, fluturînd în vînt, sau construind din paie, în timpul recoltei, o arhitectură de sărbătoare, ea se referă la acțiuni avînd arhetipurile lor și care prin aceasta nu sînt străine acestui grup de populații. Creînd un rit nou, Ana Lupaş nu restituie valoarea sa etnografică, ea deșteaptă imaginația, căutînd în jocul comun o înțelegere instinctivă profundă».

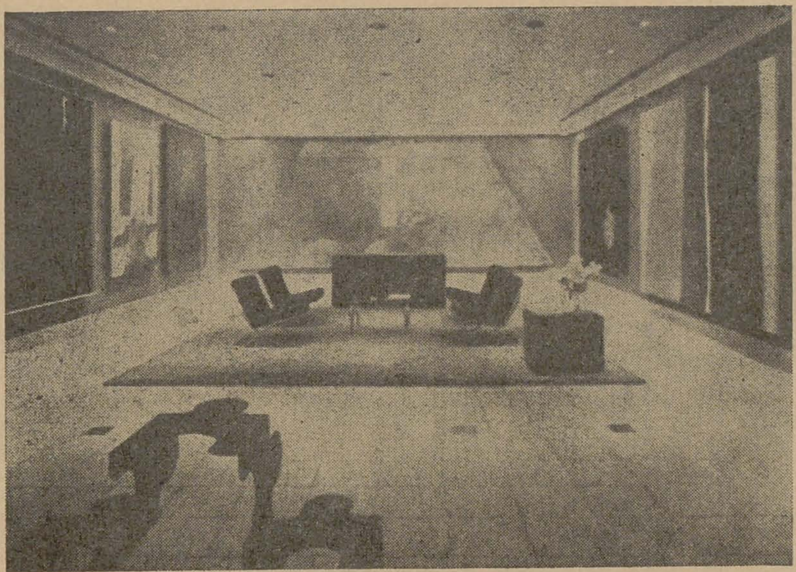
În afara acestei secțiuni consacrate cîtorva artiști români contemporani, nr. 3/1975 al revistei Projekt conține o dare de seamă fotografică asupra *Concursului internațional al afișului* comemorînd a 30-a aniversare a victoriei libertății și democrației asupra fascismului. Juriul internațional a fost condus de Renato Guttuso. Revista publică toate lucrările încununate de premii și mențiuni.

Un amplu studiu are ca obiect prezența lui Kazimir Malevici în Polonia, plecîndu-se de la intensa legătură artistică între celebrul pictor polonez Strzeminski și Malevici. Autorul articolului subliniază, pe parcursul lui, influența concepțiilor artistice ale lui Malevici asupra avangărzii poloneze, în special asupra grupurilor «Blok» și «Praesens». Se amintește de asemenea expoziția artistului rus, în 1927, la Varșovia, conținînd 73 de tablouri și 25 de desene, precum și conferința intitulată «Analiză a curentelor artistice contemporane» ținută de Malevici cu această ocazie.
Sînt inserate de asemenea articole despre designul iugoslav și olandez, o dare de seamă asupra artei conceptuale, prezentări ale unor artiști polonezi sau străini, informații din diverse domenii ale artei.

(În il.: George Apostu: Tată și fii din ciclul «Fluturi».)

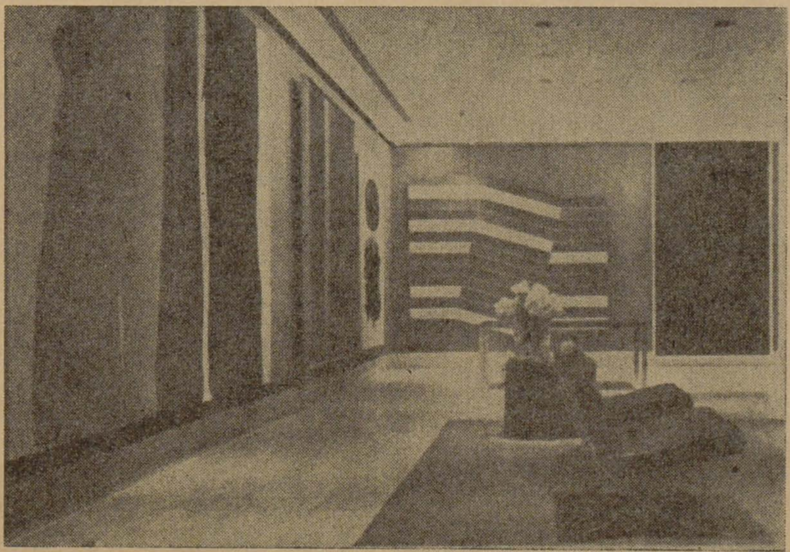
Studio international mai/iunie 1975. Numărul din mai-iunie este compus din două părți distincte. Prima, concernînd evenimentele artistice și problemele teoretice curente în Marea Britanie, a doua consacrată unor probleme de planificare, construcție și conservare — acțiuni ale Muzeului ca instituție fundamentală a consumului artistic în lumea contemporană.
Determinat de recenta retrospectivă de la Tate Gallery, Paul Overy semnează în prima parte a revistei o amplă investigație critică în opera și activitatea lui Keneth Martin.
Activitatea lui Keneth Martin se dovedește, la această retrospectivă, de o coerență artistică care îl impune printre cei mai importanți reprezentanți ai abstracției europene. Sculptor și pictor, Keneth Martin are un demers de tip obiectiv în care studiul formei ca expresie a numărului, ca gîndire artistică matematică, are o dezvoltare de mare profunzime. În ultimii ani, Keneth Martin s-a întors la pictură, realizînd ciclul «Șansă și ordine» expus recent.
Autorul articolului decelează influențele care se pot citi în opera lui Keneth Martin, dar în egală măsură sfera originalității sale, contribuția sa ca artist-gînditor, definind locul particular pe care îl ocupă printre acei artiști care au contribuit și contribuie la diversificarea limbajului artistic.

Partea a doua a revistei este intitulată «Un supliment despre prezentarea și consacrarea artei moderne».
În introducere, Christopher Dean semnalează fondul problemei: caracterul special și specific al obiectului artistic în arta modernă, relația intimă între arta modernă și arhitectura modernă ca expresie a unei antropologii artistice a secolului XX, interrelațiile cauzale între arta modernă și privitorul modern. În ce fel poate exista ca plan, ca exten-



siune, ca funcţionalitate, arhitectura muzeului modern?
În articolul *Muzeele de artă — concept şi fenomen*, autorul, Michael Compton, discută cîteva din problemele care apar din relaţia muzeu/galerie publică şi mijloacele fizice prin care acestea iau naştere, cu alte cuvinte între obiectul artistic (şi ceea ce presupune el pe plan social — artist, valoare, comerţ, achiziţie, donaţie) şi locul lui de expunere (şi ceea ce se presupune prin aceasta — arhitectură, regim de funcţionare, sistem de prezentare, psihologie colectivă etc. etc.). Analiza este completată cu citate din textele unor artişti şi teoreticieni referitoare la rolul şi şansa socială a muzeului.
Urmează apoi o prezentare a unora dintre cele mai interesante (vezi expresive în sensul demonstraţiei) asemenea instituţii ale artei moderne, în ordinea:
1. Galeria de artă din New South Walls, Captain Cook Gallery — Sydney, Australia, construită în 1969;
2. Centrul Pompidou din Paris — în construcţie;
3. Muzeul Van Gogh — Amsterdam, 1973;
4. Extensiunea muzeului Kroller-Müler — Otterlo, Olanda, 1971;
5. Muzeul Prefectural Tochigi — Japonia 1973;
6. Muzeul pentru colecţia Burrell-Glasgow — în construcţie;
7. Kettle's Yard — clădire donată universităţii din Cambridge şi reamenajată pentru colecţiile ei de artă modernă;
8. Galeria Alistair Mc Alpine — Muzeul Ashmolean, Oxford, 1974;
9. Centrul artistic al Universităţii St. Andrew — Scoţia, 1971;
10. Muzeul de artă din South Texas — 1972;
11. Muzeul de artă Kimbell, Texas — 1972;
12. Muzeul de artă Herbert F. Johnson, S.U.A. — 1972;
13. Centrul de artă Walker, S.U.A. — 1971.

Această prezentare are un caracter de o utilitate excepţională, întrucît sînt date, in extenso, plan, sisteme de iluminat, de expunere, soluţii de construcţii, constituind pentru orice întreprindere similară o premiză importantă de discuţie şi plecare.
(În il.: Galeria «Alistair Mc. Alpine», vederi din interior.)

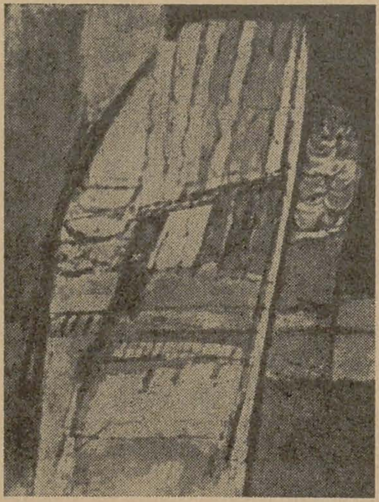


SIMEZE

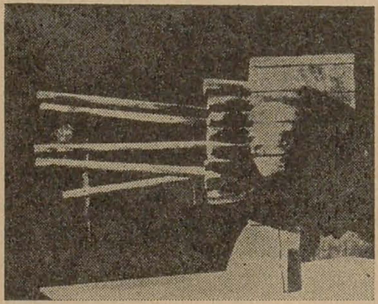
Comicsuri

Banda desenată e un gen care interesează deopotrivă istoria artei contemporane şi sociologia culturii. Asociem astăzi cuvîntul *comics* aproape exclusiv cu grafica americană de ziar şi ni se pare mai puţin semnificativă împrejurarea că, de pe la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, povestirile desenate apăreau frecvent în Anglia (unde, cred unii, li se poate găsi un înaintaş în seriile de gravuri ale lui Hogarth). Aşa cum s-a întîmplat şi în cazul artei *pop*, realităţile sociale americane, formele specifice de comunicare ale unei culturi create în centre răspîndite pe un întreg continent, au dat benzii desenate un înţeles pe care cu greu îl mai putem despărţi de cel al civilizaţiei moderne din Statele Unite.
Ilustrînd, multă vreme, paginile de umor ale ziarelor, aflîndu-se în vecinătatea jocurilor de cuvinte încrucişate şi a anecdotelor, desenele îşi meritau pe deplin numele de *comics*. Năzdrăvanii *Ursuleţi şi Trigrişori* ai lui James Swinnerton, care apăreau într-un ziar din San Francisco, în 1892, şi *Puştanul galben* (mai ales acest copilandru cu urechi clăpăuge, rîzînd fără rost şi făcînd pozne fără să-şi dea seama), pe care cititorii newyorkezi l-au descoperit, într-un număr al ziarului «World» din primăvara lui 1896, inaugurau o tradiţie pe care presa americană avea s-o dezvolte fără încetare. Pantomimele acestea, s-a spus cu dreptate, au înlesnit mult drumul lui Walt Disney. *Comics*-urile nu au fost, însă, decît rareori desenate cu unicul scop de a-i distra pe cititori; de pe la mijlocul deceniului al doilea al secolului comentariul existenţei mic-burgheze, al fetişurilor sociale şi etice apare tot mai des în desenele aparent inocente din secţiunile de umor ale ziarelor. Falsa respectabilitate a familiei burgheze din *comics*-urile lui George McManus, lipsa oricărei profunzimi a sentimentelor dintr-o lume pe care, aşa cum o vedea Gus Mager, sacrifica totul pe altarul idolului Maşină, viaţa văduvită de orice preocupări mai grave relatată cu un umor acid de Chic Young, sînt subiecte pe care desenele acestea le proiectează pe fundalul oraşului american, al suburbiei tihnite şi toropite.
Expoziţia recentă de la Biblioteca Americană reconstituie cîteva momente semnificative ale istoriei unei arte care s-a dezvoltat atît de larg în ultimele decenii, încît chiar şi cei care au studiat în amănunt fenomenul (şi asemenea studii temeinice au apărut, fixînd locul *comics*-ului în cuprinsul «artelor populare» americane) nu au izbutit s-o cuprindă în întregime. Organizatorii expoziţiei s-au referit la unele aspecte mai grăitoare ale evoluţiei benzii desenate şi nu au intenţionat să reconstituie o istorie care acoperă tematici, totuşi, variate, al căror înţeles e modificat necontenit de înseşi împrejurările sociale. Cu alte cuvinte, aş spune, de ştirea de ziar în vecinătatea căreia era publicat desenul. Sub acest raport, comentariile desenatorilor din presa contemporană, caligrafiile lapidare ale unui Jules Feiffer, lapidarele forme ale lui Parker şi Hart, fastul naiv al lui Walt Kelly sau ritmurile simple de linii ale lui Mort Walker, cuprind un anume sunet amar, referirile la evenimentul politic şi social înfăţişîndu-se într-o formă mai directă.
Aş fi dorit, parcă, să-i întîlnesc în expoziţie pe eroii justiţiari, pedepsitori ai crimei, pe acele fantastice fiinţe care încălzesc încă fantezia adolescenţilor, pe acei luptători niciodată înfrînţi, străbătînd spaţiile cu viteza fulgerelor, escaladînd ziduri, căţărîndu-se agil pe munţi, înzestraţi cu puteri supraomeneşti. La frontiera dintre consemnarea precisă a faptului contemporan şi proiectarea ştiinţifico-fantastică ei instaurează o lume utopică a dreptăţii, întemeiată pe forţa făptuirilor neobişnuite. Perfect lizibile (condiţie fundamentală a genului), desenele din ziare vorbesc într-un limbaj simplu despre o lume complexă, pe un ton care face ca termenul de *comics* să aibă mai degrabă un sens nostalgic, apropierea de realitate împlinindu-se astăzi cu o tot mai pronunţată gravitate.

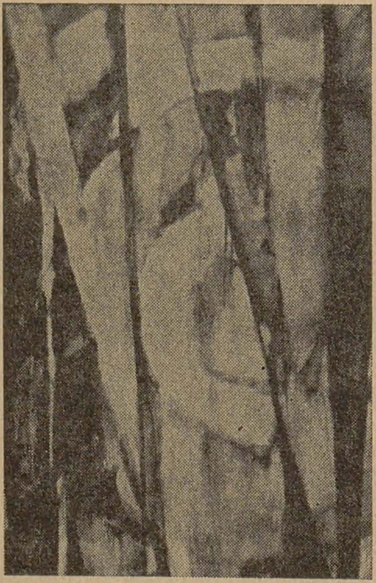
DAN GRIGORESCU



Paulina Mihai
Simeza. Aprilie-mai. Pictură.

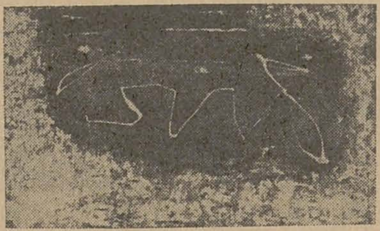


Mihai Mihai
Simeza. Aprilie-mai. Sculptură.



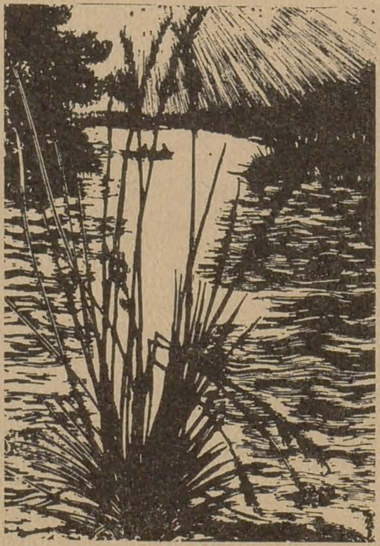
Vera Marcu
Amfora. Aprilie-mai. Acuarele.

Toma Roată
Simeza. Martie-aprilie. Pictură.



Lazăr Zarea
Galateea. Aprilie-mai. Pictură și obiecte.

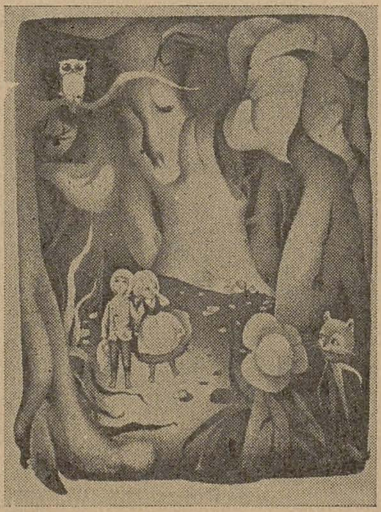
Vasile Grigore
Galeriile de artă ale municipiului București. Aprilie-mai. Pictură.



Gy Szabó Béla
Brașov. Galeriile Victoria. Mai. Gravură.

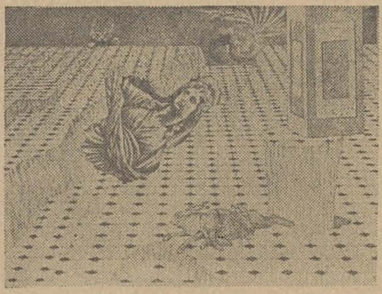
G. N. G. Vânătoru
Căminul Artei. Mai. Pictură.

Octavia Țarălungă
Eforie. Aprilie-mai. Grafică.

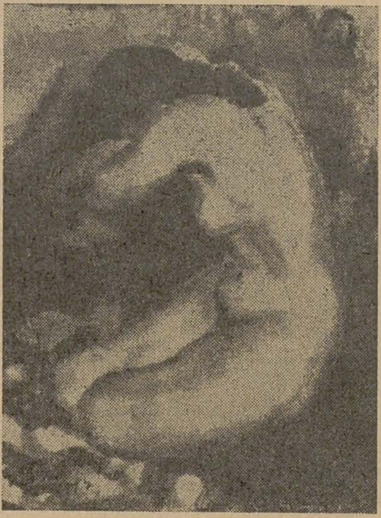


Adriana Mihăilescu
Eforie. Aprilie-mai. Grafică.

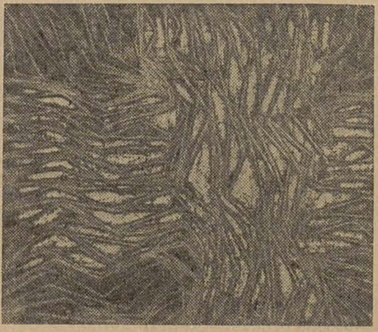
Dimitrie Gavrilean
Suceava. Galeriile de artă. Aprilie-mai. Pictură.



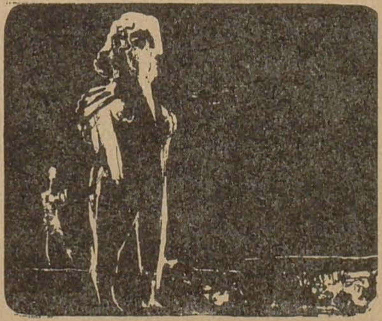
Untch Ioan
Căminul Artei. Aprilie-mai. Grafică.



Ferenczy Iúlia
Brașov. Galeriile Victoria. Mai. Pictură.



Leon Vreme
Timișoara. Galeria de artă. Aprilie-mai. Pictură.



Georgeta Pusztai
Amfora. Mai-iunie. Desen lito.

Dans ce numéro:

La revue «Arta» presente les artistes roumains contemporains:

Henri Catargi

p. 1

Né le 6 décembre 1894 à Bucarest. Après des études de droit à Paris, il fréquente pendant dix ans les cours de l'Académie Julian aussi bien que ceux des Académies André Lhote et Marcel Gromaire, en participant plusieurs fois au Salons des Tuileries. Expositions particulières à Bucarest (1923, 1926, 1927, 1928, 1936, 1957, 1962, 1965, 1994, 1973, 1975), Bruxelles (1927 — conjointement avec Irina Codreanu), Tirana, Prague, Bratislava, Berlin-Est, Dresde (1969—1970, conjointement avec Ion Musceleanu). Tout en faisant de nombreux voyages, il prend une part active à la vie artistique de Bucarest en participant aux Salons officiels, à des expositions collectives et dans le cadre des associations « Arta Română » (1928), « Criterion » (1933), « Grupul Plastic » (1934), « Contimporanul » (1935, 1936), « Cercul Artistic » (1940), « Arta » (1942, 1943, 1944, 1946) ; à partir de 1946 il participe régulièrement aux salons officiels, aux expositions annuelles ainsi qu'à d'autres manifestations collectives et de groupe en Roumanie.
Prend part aux expositions d'art roumain organisées en : 1930 — La Haye, Amsterdam, Bruxelles ; 1942 — Bratislava ; 1943 — Berne, Zürich, Bâle, Stockholm ; 1945 — Sofia ; 1947 — Budapest ; 1959 — Minsk, Riga, Budapest ; 1960 — Helsinki, Athènes ; 1961 — Ankara, Istanboul, Damas, Alexandrie, Le Caire, Moscou, Bratislava, Prague, Berlin, Paris ; 1963 — Dresde ; 1964 — Moscou ; 1966 — Phyong-Yang, Genève, Londres ; 1967 — Ulan Bator, Pékin ; 1968 — Prague ; 1969 — Varsovie, Tel Aviv, Titograd ; 1970 — Turin; 1973 — Moscou, Washington, Saint Paul, Akron, Chicago, Oshkosh, Buenos Aires, Montevideo, Brassilia, Sao Paulo, Lima, Curitiba, Ulan Bator, Tientzin, Pékin, Phenian, Philadelphia, Madrid ; 1974 — Caracas, Quebec, Glasgow, Damas, Berlin, Athène, Alep, Teheran, Tunis, Le Caire, Varchovie ; 1975 — Bagdad. Participe aux expositions internationales de Bruxelles (1935 — Pavillon de Roumanie), Paris (1937 — Pavillon de Roumanie), Venise (Biennales de 1942 et 1958), Moscou (1958), New Delhi (1961), Tokyo (1965), Sofia (1973), Moscou, Berlin (1975).
Prix d'État en 1964. Artiste du peuple de la République Socialiste de Roumanie — 1966.

Maria Cocea

p. 29

Née le 21 décembre 1935 à Bucarest. Études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1965). Participe depuis 1965 aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations collectives ou en groupe. Expositions personnelles en 1969 et 1973 à Bucarest. Prend part à l'exposition d'art roumain organisée en 1968 à Prague. Prix : 1966 — IIIe Prix de l'Union des Arts Plastiques pour la sculpture ; 1971 — Prix ex-aequo — décerné par le Comité d'État pour la Culture et les Arts.

Ion Sălișteanu

p. 30

Né le 6 octobre 1929 à Pitești. Études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1949—1955). Participe depuis 1954 aux expositions officielles et à d'autres manifestations collectives et de groupe. Expositions personnelles à Bucarest (1965, 1972, 1975), Klagenfurt (1973), Oradea et Jassy (1974). Prend part aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger : Dresde, Bratislava (1956) ; Uppsala, Frankfort sur le Main, Prague, Paris (Orly), Ruse (1968) ; Landschau, Tel Aviv, Turin, Titograd, Rome, Varsovie, Rijeka (1969) ; Milan, Turin, Düsseldorf (1970); Belgrad, Sofia, Düsseldorf (1971) ; Teeside, Palma de Mallorca, Varsovie, Leningrad, Prague (1972) ; Eastbourne, Southampton, Philadelphia, Washington, Saint-Paul, Akron, Chicago, Moscou, Ulan Bator, Tientzin, Pekin, Madrid, Venise, Toulon (1973), Quebec, Tunis, Le Caire, Athène, Phenian, Berlin, Moscou, Glasgow (1974). Participe aux expositions internationales de Szczecin (« Metafora » — 1965), Venise (Biennale de 1970), Varsovie (« La Victoire » sur le fascisme » — 1970), Moscou, Berlin (« 30 années de Victoires » — 1975). Prix : IIIe Prix de l'Union des Arts Plastiques en 1964 ; Le Prix « Ion Andreescu » de l'Academie roumaine en 1967 ; Prix-ex-aequo du Comité d'État pour la Culture et les Arts, en 1971.

Aurel Bulacu

p. 32

Né le 19 août 1947 à Craiova. Études à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1972). Participe depuis 1968 aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations collectives ou en groupe. Expositions personnelles à Rome en 1973 et 1974. Prend part aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger : 1973 — Todi, Urbino, Venise ; 1974 — Palerme, Rome, Pérouse, Brême, La Havane. Participe aux expositions internationales ouvertes à Cracovie (Ve Biennale de la gravure — 1974), Barcelone (IIIe Concours international de dessin « Joan Miró » — 1974), Katowice (Intergrafik — 1974).

Plugor Sándor

p. 34

Né le 4 mars 1940 à Chichiș-Covasna. Études à l'Institut d'arts plastiques « Ion Andreescu » de Cluj (1964). Participe depuis 1964 aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations collectives. Expositions personnelles à Cluj (1964, 1972, 1974); Miercurea-Ciuc (1965, 1972); Sf. Gheorghe (1966, 1970, 1973); Bucarest (1970, 1975) ; Tg. Secuiesc (1973) ; Odorheiul Secuiesc (1973) ; Brașov (1975). Prend part aux expositions d'art roumain ouvertes en 1971 à Zenta et Subotica et aux Symposiums internationaux de Hajduböszörmény, Tokay et Debrecen en (.972 et en 1974).

Articles à signaler:

Design: Propositions pour un nouveau type d'éducation visuelle

(Paul Constantin)

p. 10

La serie d'articles consacré par le professeur Paul Constantin au problème de l'enseignement du design se poursuit dans le présent numéro de notre revue : l'auteur préconise un système d'éducation visuelle complexe, à même de contribuer au développement des capacité créatrices de l'homme ; ce type d'éducation, en étant fondé en grande partie sur la propension de l'enfant pour les jeux, devra commencer dès le bas âge et visera à établir une véritable grammaire visuelle.

L'image

p. 11

Par le fait d'avoir élargi la thématique du visuel du point de vue idéologique et iconographique, la photographie (première source technique de l'image dans le monde moderne) présente un intérêt particulier pour la revue « Arta » ; nous publions dans l'actuel numéro un texte de L. Moholy-Nagy intitulé « Un nouvel instrument de la vision » dans lequel sont énoncées les principales thèses de ce pionnier des techniques nouvelles du langage visuel, l'article « De la photographie » par Grigorescu Ion, ainsi qu'un choix d'images photographiques prises pendant la seconde guerre mondiale par des photoreporters militaires participants à la campagne anti-hitlerienne de l'armée roumaine. La discussion engagée entre le peintre Grigorescu Ion et le critique d'art Iulian Mereuță relativement à ce groupement d'images met en évidence la qualité d'exceptionnel document humain de ces photographies, de même que la valeur artistique qui leur est conférée par l'authenticité. Si une photo-document garde son actualité longtemps après l'événement qui l'a engendrée — sous-entendent les auteurs du choix des images et du commentaire — cela est dû uniquement à la sincérité objective de la participation.

IMÁGINE, *imagini*, s. f. **1.** Reprezentare în mintea noastră a realității înconjurătoare, pe baza impresiilor primite prin simțuri; reproducerea unei percepții vizuale sau auditive; (rar) obiectele percepute prin simțuri. *Deschizi larg ochii și încerci să păstrezi pentru totdeauna în adîncul lor imaginile care ți se perindă prin față.* STANCU 23. *Ții tu minte cîte-n lume-ai auzit?... Prea puțin. De ici, de colo, de imagine-o fășie, Vreo urmă de gîndire, ori un petec de hîrtie.* EMINESCU, O. I 134. ◇ F i g. *În călimara asta nouă roiesc ca fluturii imagini Ce vor cădea cîndva, inerte, pe cîmpul alb al unei pagini.* TOPÎRCEANU, M. 7.

2. Reproducere a unui obiect, formată din punctele de reunire ale razelor luminoase emanate de la un izvor de lumină și obținută cu ajutorul unui sistem optic. *Păsări contopindu-se în luciul apei cu propria lor imagine.* BOGZA, C. O. 39. ◇ *Imagine reală* = imagine în ale cărei puncte se intersectează însăși razele luminoase pornite de la obiect și care poate fi prinsă pe un ecran. *Imagine virtuală* = imagine în ale cărei puncte se intersectează numai prelungirile drepte ale razelor luminoase și care nu poate fi prinsă pe un ecran.

3. Reprezentare plastică a înfățișării unei ființe sau a unui obiect, a unei scene din viață, a unui tablou din natură etc. obținută prin fotografiere, desen, pictură.

4. Reflectare artistică a realității prin sunete, cuvinte, culori etc., în muzică, poezie, arte plastice etc. *El s-a cutremurat nu de imaginea poetică ce-i serveam, ci de glasul meu deznădăjduit.* SADOVEANU, A. L. 17.

5. (Mat.) Simbol.

— Pl. și: *imagine* (ODOBESCU, S. III 60). — Variantă: